



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master



Shirin Salehi, instalación trabajos con espectador 2016

Título:

INVESTIGACIÓN SOBRE LAS POÉTICAS DE OCULTACIÓN Y SILENCIO

*Algunos recursos de interrupción en las prácticas artísticas
contemporáneas en defensa del territorio de la imaginación*

Autora: Shirin Salehi

Tutor: Antonio Muñoz Carrión

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

*Pensamiento, mediación y recepción en el arte contemporáneo.
Prácticas artísticas e investigación en la universidad.
Poéticas artísticas. Imaginación, Arte y poesía.*

Unidad docente de Sociología del Dpto. Métodos de investigación y
Teoría de la Comunicación (Sociología IV)

Convocatoria: septiembre. Año: 2016.



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

INVESTIGACIÓN SOBRE LAS POÉTICAS DE OCULTACIÓN Y SILENCIO

*Algunos recursos de interrupción en las prácticas artísticas
contemporáneas en defensa del territorio de la imaginación*

Autora: Shirin Salehi

Tutor: Antonio Muñoz Carrión

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

*Pensamiento, mediación y recepción en el arte contemporáneo.
Prácticas artísticas e investigación en la universidad.
Poéticas artísticas. Imaginación, Arte y poesía.*

Unidad docente de Sociología del Dpto. Métodos de investigación y
Teoría de la Comunicación (Sociología IV)

Convocatoria: septiembre. Año: 2016.

ÍNDICE

I. Prólogo	15
I <i>La investigación artística en la Academia</i>	16
II <i>De cómo los ámbitos de preocupación tejen el objeto de estudio</i>	17
III <i>Poéticas de interrupción en torno a lo velado</i>	18
IV <i>Tejiendo diálogos en la investigación: conversaciones [entre] lecturas</i>	19
II. La práctica artística y la defensa de la Imaginación	23
I <i>Defensa de la imaginación en la sociedad de la comunicación</i>	23
II <i>La des-imaginación de las imágenes: necesidad de una reconquista</i>	24
III. Poéticas de lo velado: poéticas de interrupción	29
I <i>Ante el imperativo de la transparencia en la sociedad de la comunicación</i>	29
II <i>Otras lecturas del trompe-l'œil: un recurso poético velado</i>	32
III <i>Ocultación como gesto: generación de enigma</i>	39
IV <i>Silencio visual: territorios de acción imaginante</i>	47
V <i>Poética de ocultación contra los discursos oficiales</i>	54
IV. Investigación en proceso: documentación y práctica	63
I <i>En torno a las "Practice-based research"</i>	63
II <i>Partituras imposibles: « Marchas fúnebres para Cincinnatus C. »</i>	65
III <i>Libro de artista « El pasado [no] es prólogo »</i>	68
IV <i>« Emily y un poema de Charles Simic »: ocultación en el título</i>	71
V <i>Exposición como dispositivo de conocimiento</i>	74
VI <i>Propuestas plásticas: archivo de imágenes</i>	77
V. Conclusiones	85
Anexo: Manifiesto	87
Índice de imágenes	91
Bibliografía	93
Currículum Vitae	97
Agradecimientos	99

Resumen:

Crear interrupción: Revisar algunas premisas dominantes sobre la configuración de nuestra relación, como espectadores, con el derecho a un imaginar y un pensar sin sometimientos. Pensar otras poéticas artísticas frente al arbitrario invadir de percepciones visuales y frente a la ligera elocuencia de aquellas prácticas que restan al servicio de la transparencia y de crear espectáculo. Interrumpir. Velar. Ocultar. Silenciar. Abrir otras extensiones para el acto de ver, de pensar la imagen. Devolver la mirada hacia el terreno de la acción imaginante. Anunciar un divorcio del arte excesivamente expuesto. Generar territorios de secreto y de enigma en defensa del vulnerable terreno de la imaginación. Abogar por las poéticas del silencio y de la ocultación, en confrontación con el perverso ejercicio de elocuencias, desde la urgencia de una interrupción para la reconquista de la condición poética de las imágenes desde el arte.

Una investigación en forma de ensayo-manifiesto que presenta un pensamiento construido a través de un ejercicio de tejeduría de intuiciones, premisas y preocupaciones en un entrecruce de casos de estudio de obras veladas - generadoras de enigma- en paralelo a tres propuestas de pensamiento plásticamente formalizadas.

Palabras clave:

Ocultación. Silencio. Imaginación. Interrupción. Mirada. Condición poética.

Abstract:

To create an interruption: A review of some of the dominant premises on the configuration of our relationship as spectators with the right to imagine and to think without submission. To think of other artistic poetics opposite to the arbitrary invasion of visual perceptions and to the light eloquence of practices that remain at the service of transparency and creation of spectacle. To interrupt. To veil. To hide and to silence. To open other extensions to the act of seeing, of thinking the image. Returning the gaze towards the territories of the imagination's action. To announce a divorce from the excessively exposed and talkative art. To generate territories of secret and mystery in defense of the vulnerable space of the imagination. To advocate for poetics of silence and the hidden in confrontation with the perverse exercise of eloquence stemming from the urgency of a disruption for a reconquest of the poetic condition of the images from Art.

A research in the form of an essay-manifesto presenting a thought built through an exercise of weaving of intuitions, premises and concerns in a cross of case studies on veiled artworks which generate enigma along with three plastically formalized proposals.

Key words:

The hidden. Silence. Imagination. Interruption. Gaze. Poetic condition.

En defensa de la imaginación, nuestro *último* espacio íntimo

«Suspiró e hizo una pausa.

—Eso sí que es curioso —dijo M'sieur Pierre—.

¿Cuáles son esas esperanzas, y quién es ese salvador?

—**La imaginación** —replicó Cincinnatus—.

Y usted, ¿querría escapar?

— ¿Qué quiere decir con «escapar»? ¿Adónde? —

preguntó M'sieur Pierre asombrado.

Cincinnatus suspiró de nuevo.»

Invitado a una decapitación, Vladimir Nabokov

Para mi hermosa familia

Para mi padre que me recita siempre:

مرد آن است که در کشاکش دهر سنگ زیرین آسیاب باشد

Para mi abuela y sus poemas

Para mi madre y mi hermana

Para mis bellas amistades en esta tierra de acogida

y para ti, Saskia joon, para cuando crezcas

[CAPÍTULO I]

I. Prólogo

Ante todo, ubicarnos:

¿Desde dónde hablamos?

Nos encontramos en la Academia, hablamos *desde* ella: universitarias, investigadoras y creadoras, hablamos desde el interior de las estructuras de la institución *académica* de las Bellas Artes, unas estructuras que trabajaremos para que sean “de interpretación”¹. Hablaremos *desde* la emancipación. La Academia se convierte en lugar idóneo para convertirnos en individuos pensantes, reflexivos y críticos en busca de nuevos modos para la comprensión del mundo. Configurar un proyecto de investigación, con la *consciencia* del lugar desde el que hablamos: La universidad como *necesario* lugar de debate, de pensamiento y de generación de conocimiento. La universidad como *indispensable* lugar para engendrar nuevos formatos de saber, lejos del hermetismo de una enseñanza dogmática.

Es sabido cómo reiteradamente bajo los signos de totalitarismos, se cierran las universidades. ¡Agitadores de consciencias! ¡Posibilitadores de decadencia!, y bajo estas etiquetas se encuentra el gran temor de las dinámicas represoras: el peligro que conlleva el intercambio de pensamiento o lo que es peor aún: la gestación del pensamiento, la gestación de un posible *dissenso*. Por ello para quienes creemos en la educación universitaria como uno de los cimientos de un estado democrático la universidad se convierte en cosa imprescindible de proteger y cuya integridad se precisa conservar. ¿Y en nuestros sistemas democráticos europeos? ¿Cuál es nuestra relación con la Universidad? ¿Conservamos como ciudadanos esa consciencia *activada*?

¹ “(...) y no tan sólo muros y estructuras exteriores que la rodean, protegen, garantizan o constriñen la libertad de nuestro trabajo”. Derrida, J. (2002). *La universidad sin condición*. Madrid: Trotta.

I La investigación artística en la Academia

Configurar un proyecto de investigación *artística*, con la consciencia de algunas *dinámicas* del lugar desde el que hablamos. Desde el presente marco del trabajo fin de máster en investigación (TFM), no podríamos afrontar la investigación artística sin cuestionarnos por la presencia de la enraizada dicotomía teoría-práctica que ha dominado *nuestra* Academia: precisamos desdibujarla, diluirla y, en definitiva, deconstruirla a la manera derridiana, desde dentro de la academia, conformando pues un *dispositivo de conocimiento* como un conjunto “multilineal”² donde la teoría ya no obrará como la justificación de la práctica, como su explicación o acaso su conclusión³. Abandonaremos la relación de subordinación entre los dos cuerpos, habitualmente percibidos como extremos opuestos; ya no valoraremos uno fundamental y el otro suplemento.

¿Podríamos entonces sugerir la teoría en la investigación artística como aquella “primitiva” que *nace* desde dentro de la práctica artística como señalaba Kosuth?⁴ Ésta instituye una teoría que no habla del juego del arte, sino que está ubicada dentro de él. Será entonces, a nuestro modo de ver, *dentro* de este territorio donde se tejerá la escritura en nuestra investigación artística, donde el pensamiento se construirá, con una mirada heurística, mientras tiene lugar el ejercicio de la escritura.

Abandonaremos asimismo la clásica concepción de *disciplina* artística, situándonos en un “boundary work”: el conjunto de la investigación artística será un campo de trabajo fronterizo, navegando entre distintos registros, dialogando y negociando nuevas relaciones. *No confrontaremos el arte y la investigación artística, ni la Academia y la creación*⁵. Todo lo contrario. Será entonces el diálogo entre los distintos componentes

² Deleuze, G. (1990). *¿Qué es un dispositivo?* Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, p.155-163.

³ Como señala Chus Martínez en su artículo *Felicidad clandestina* es necesario dejar atrás la tradicional relación entre gramática teórica y la producción artística como obra-comentario, o como “causa-efecto” donde la *causalidad* necesariamente crea una jerarquía. Martínez, C. (2010). *Felicidad clandestina: ¿qué queremos decir con investigación artística?*. Índex, núm. 0, otoño (10-13) Barcelona: MACBA, pág. 13.

⁴ Kosuth hace una interesante distinción entre el texto primario y secundario: “Mientras el primario está dentro del sistema signifiante del arte, el secundario es una actividad desligada de la práctica en un diálogo no fertilizado”. Véase Kosuth, J. (1994). *The play of the unsayable: A preface and ten remarks on art and Wittgenstein*. Art & Design, 9, 66-69. Tomadas de las traducciones del docente Dr. Josu Larrañaga Altuna en la asignatura “Imagen pictórica en la cultura visual” dentro del programa del MIAC 2015-16.

⁵ Borgdorff, H. (2004). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of Arts. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/163408462/Borgdorf-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes>

lo que nos permita crear dispositivos generadores de nuevos saberes desde la Academia de las Bellas Artes.

II De cómo los ámbitos de preocupación tejen el objeto de estudio

Desde una investigación artística *situada* en la Academia, y siempre dentro del marco del rigor académico, el ejercicio de generación de saber y de articulación de conocimientos es, naturalmente, subjetivo y parcial. Sería para nosotros impensable la separación del sujeto de investigación y su objeto de estudio dado que por naturaleza conforman *un mismo cuerpo*: la *suma de subjetividades* que constituye al sujeto configurará lógicamente los distintos ámbitos de preocupación que sostendrán al objeto de investigación. Estos ámbitos serán como el *terreno* de juego donde nosotros partiendo de unos conocimientos previos, de quienes somos *deudores*, abordaremos nuestro propio *campo* de juego⁶.

Ahora, retornando a la enunciación se nos cuestiona: Pero, ¿no se han tratado extensamente la imaginación y lo imaginario desde el ámbito del arte (desde las propias imágenes)? *Efectivamente sí*, y profusamente y, sin duda, nuestra investigación no será desmemoriada con anteriores revisiones. Sin embargo, insistiremos en la necesidad de una *interrupción*: insistiremos en que es *necesaria* desde la investigación artística, y como constructores y/o investigadores de visualidades *artísticas*, una revisión de algunas de las premisas establecidas sobre la configuración de nuestra relación con la construcción de un pensamiento libre y el *derecho* a imaginar⁷.

Esta necesidad deviene, naturalmente, en confrontación con las dinámicas vertebrales de la era que habitamos: una era marcada por la sobrecarga de información (y ya no

⁶ La investigación artística, las reglas del juego y los mecanismos de validación. Ver capítulo “Encuentros dobles” de Lila Insúa publicado en Blasco, S., Insúa Lintridis, L., Ramírez Serrano, J., Fernández Ruíz, B., Grande, H., Fernández Polanco, A., & Simón, A. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Ediciones asimétricas.

⁷ Nos detendremos en su exposición en el capítulo II del presente trabajo.

por su sistemática supresión)⁸ - hacemos claramente referencia a nuestras sociedades democráticas contemporáneas- y por la sobreabundancia de percepciones y estímulos visuales, por un lado. Y por otro, por la naturaleza y, por ende, dinámicas de una cultura visual *global* donde las realidades complejas y abstractas se sintetizan a través de *corrientes* de imágenes débiles, envueltas en una triste indiferencia frente a su propio contenido y, finalmente, arrastrando consigo la tendencia a banalizar y tratar desde lo superfluo realidades extremas de nuestra cotidianidad. De ahí que partiendo de la necesidad de nuevas revisiones y relecturas, quisiéramos anunciar un divorcio de un arte actual “excesivamente *hablador*, excesivamente *comunicativo*”⁹, como bien señala el crítico español Juan Martín Prada, un arte condenado a “hacer-creer, al hacer-ver, al hacer-valer”¹⁰ tantas veces esencialista, como publicitario y, en muchas ocasiones, al servicio de la propaganda social o política¹¹, y nos atreveremos aquí a analizar algunas poéticas de creación en su refutación.

III Poéticas de interrupción en torno a lo velado

Pensamos pues, en lugar de la excesiva *elocuencia* de las imágenes actuales (tanto dentro de una visualidad global como de la artística) construir una cortina como aquella pintada por Parrasio¹², y “suspender (así) la enunciación”¹³, introducir una interrupción en la mirada/lectura en torno a lo que *no ha sido dicho* o la ilusión de *lo no-visto*, donde la imaginación no se agota en el propio proceso del ver, y crear un “ruido secreto”¹⁴ donde el poder mágico de la ilusión que produce la imagen se haga inagotable. *Silenciar. Ocultar. Velar*. Pero ya no para hacer visible (no deseamos

⁸ A lo largo del texto construiremos algunos diálogos con el libro *Abusos de la memoria* del filósofo e historiador búlgaro Tzvetan Todorov que ha trabajado extensamente el campo de la memoria en la sociedad contemporánea.

⁹ Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà, p.137.

¹⁰ Baudrillard, J. (2012). *El complot del arte. Ilusión y desilusiones estéticas*. Madrid: Ed. Amorrortu, p.34.

¹¹ Como señala el crítico Juan Martín Prada: “Puede que sea nuestra obligación, tratando de imaginar el futuro del arte, continuar reivindicando esa apertura a una nueva dimensión de la experiencia que Marcuse denominaba como «el renacer de la subjetividad rebelde», lo cual no significaría sino la recuperación de la práctica artística como una «una fuerza disidente», pero no en sentido panfletario o pancartista, desde luego, sino en los sutiles términos reclamados por Adorno en su *Ästhetische Theorie*.” Martín Prada, J. (2012). *op.cit.*, p.137.

¹² Retornaremos a ello extensamente en el siguiente capítulo.

¹³ Martín Prada, J. (2012), *op.cit.*, p.98.

¹⁴ No podemos aún evitar la resonancia de aquel sonido que procede del «*À bruit secret*» de Marcel Duchamp: un sonido imaginario, inagotable, posiblemente ficticio, pero eso no nos incomoda.

volver al mito, desafortunadamente banalizado, de hacer visible lo invisible) sino para quizás - así deseáramos - *fabricar* nuevas lecturas e *invitar* - nos atreveríamos - a una mirada más atenta para construir nuevos pensamientos desacompañados de encorsetamientos categóricos. Será justo en ese *no-mostrar-todo* donde podremos jugar los juegos del lenguaje, y cuando nos adentramos en el juego podremos fabricar *nuevas posibilidades de producción de sentido*: así el arte o la práctica artística podrá tener la posibilidad de “poner los signos de puntuación”¹⁵ en el discurrir de la vida para hacer una aportación a la generación de percepciones consecutivas más allá de las sensoriales.



Fig 1. Cuento de la competición de Zeuxis y Parrasio. Grabado anónimo, Ámsterdam. 1613

IV *Tejiendo diálogos en la investigación: conversaciones [entre] lecturas*

El presente trabajo de investigación recoge nuestra intuición de repensar algunos de nuestros acercamientos a las imágenes en el ámbito del arte – como constructores y/o espectadores –, en contraposición con el excesivo ruido que nos rodea dentro de nuestras sociedades contemporáneas de comunicación.

Una humilde revisión de las potencialidades que las poéticas del no-ver y del no-decir ofrecen, conformando un ensayo que trabajará *tejiendo* distintos casos de obra velada¹⁶ o de aquellos que hacen uso de recursos mínimos rozando lo *infraleve* donde el ojo *ya no ve*. Dialogaremos con algunos matices propuestos por el escritor español

¹⁵ Kosuth, J. (1994). *The play of the unsayable: A preface and ten remarks on art and Wittgenstein*. Art & Design Magazine, (9), 66-69. Comentario número 6. Sobre la función del arte en la vida.

¹⁶ Tomaremos prestado este concepto de Galder Reguera. Lo expondremos extensamente en el capítulo III del presente texto. Para mayor información véase Reguera, G. (2008). *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac.

Galder Reguera en su ensayo sobre *la obra velada*. En refutación del tercer punto de la célebre obra “Declaración de intenciones” del artista conceptual norteamericano Lawrence Weiner (“la obra de arte no necesita ser construida”¹⁷), Reguera basa la formulación de sus argumentos sobre el matrimonio imagen-palabra para proponer una selección de obras artísticas que necesitan de su formulación lingüística para ser comprendidas desde su *fisicidad* debido a que una dimensión de ellas ha sido ocultada.

Serán también motivo de nuestro análisis algunas prácticas que utilizan las estrategias de invisibilidad al servicio de conceptos tan relevantes como la memoria, la identidad y el lugar *en disenso* con el discurso dominante de su época o aquellas obras cuya razón de ser reside en la generación de un enigma, una suerte de juego de *adivinanza* propuesto al espectador.

Precisamos señalar que nuestra investigación no pretenderá ocuparse de hacer un recorrido cronológico por la Historia de Arte para recoger y archivar obras que hacen uso de tales estrategias de invisibilidad o aquellas que se conocen como “anti-retinianas”¹⁸, sino proponer *una selección de casos de estudio* que, a nuestro juicio, generan un territorio de secreto y de enigma en defensa del vulnerable terreno de la imaginación. Será entonces en este territorio donde *nuestra imaginación se empodera*, se emancipa y se activan líneas invisibles e indivisibles de pensamiento en torno a aquello que no vemos pero que está latente. Ésta será la columna vertebral de nuestra investigación.

En este sentido sería relevante señalar que nuestro ámbito de preocupación no son las poéticas del silencio y de la ocultación e invisibilidad *in se*, sino aquella certeza que nos ha conducido a su encuentro y luego, a su análisis. Es la convicción de la necesidad de *reconquistar* el terreno de la ilusión y de la imaginación desde las sutilezas de la práctica artística como *fuerza disidente*, como reclamaba necesario Adorno.

¹⁷ Weiner sostiene que la formulación lingüística de una obra tiene el mismo valor que su realización plástica. Así en el tercer punto de su programa anuncia que la obra de arte no necesita ser construida ya que bastaría con su formulación lingüística para existir.

¹⁸ Aquí creemos necesario mencionar dentro de la literatura española el extensísimo trabajo del crítico de arte Miguel Ángel Hernández-Navarro que ha dedicado varias publicaciones a la investigación sobre obras anti-retinianas de la cual tomaremos algunas referencias a lo largo de nuestro trabajo. Véase Navarro, M. A. H. (2003). *(La) nada para ver: el procedimiento ceguera del arte contemporáneo*. Revista *Debats*, (82), 56-65.

II. La práctica artística y la defensa de la Imaginación

“La imaginación está, tal vez, a punto de retomar sus derechos.”

André Breton

I Defensa de la imaginación en la sociedad de la comunicación

Con cierto asombro nos encontramos con la vigencia de unas reflexiones que, en su momento, constituyeron los cimientos del primer manifiesto surrealista de la mano del pensador francés André Breton: éstas eran la necesidad de reconquistar el *derecho a imaginar* y la libertad de pensamiento contra la lógica dominante (en su momento, en contra de la lógica burguesa). Marcados por un contexto socio-político bien distinto al de las primeras décadas del pasado siglo, indudablemente, los bienes que precisamos defender desde el arte siguen hoy siendo comunes y *urgentes*.

Siendo históricamente desplazada por la tradición filosófica a un lugar pasivo, la imaginación tampoco ha encontrado una comprensión por la cultura popular al estar habitualmente vinculada a la locura¹⁹ y a cierta aprensión sin fundamentos. Y ¿qué decir del territorio de los sistemas totalitarios? Ahí, condenada a la no existencia, la imaginación se convierte en arma de supervivencia.

La imaginación poética, como una de las manifestaciones más significativas de la libertad humana, precisa de nuestra firme defensa, una defensa que nos llevaría desde nuestro ámbito de pensamiento artístico a la necesidad de repensar algunas de las poéticas de creación artística dominantes en nuestros días²⁰.

Ciertamente, desde el interior de nuestra denominada *sociedad de la comunicación*, hablar *contra la transparencia* en defensa de la imaginación podría originar una

¹⁹ Recordamos con desaprobación la denominación “loca de la casa” que asignó Santa Teresa a la imaginación.

²⁰ “Volver a partir de cero: repensar las cosas de la A a la Z. Aprender de nuevo, sin descanso, empezando por las cosas en apariencia más simples. Ensayar sin partir de un axioma: *ensayar para ver*, inventar nuevas reglas de juego (...)”. Extraído de “Abecedarios y pedagogías de la imaginación”. Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p.264.

resonancia errónea, una interpretación de significados que podría despertar desconfianza o al menos rechazos. Desde el interior de nuestras sociedades *visuales* hablar *contra la transparencia* podría definitivamente despertar cierto recelo.

Sin embargo, en este escenario donde *lo informativo* y transparente de los lenguajes visuales subordina a los demás dialectos, quisiéramos cuestionar su supuesta hegemonía y su consecuente *saqueo de la imaginación*, poniendo de manifiesto nuestro profundo desencanto con un sistema que, en detrimento de la imaginación de las imágenes, desea arrastrarnos a su consumo inmediato, construyendo un imaginario en torno a imágenes agotables, a imágenes *agotadas*. Pero, como proclamaba André Breton: “*No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.*”

II La des-imaginación de las imágenes: necesidad de una reconquista

*“Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia.
Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva.”*

Gaston Bachelard

Posiblemente en otros tiempos hubiéramos pensado cosa imposible aquella de separar imágenes de la imaginación. *Per sfortuna*, nuestra época sí ha conocido este fenómeno de des-imaginación que ha configurado, en gran medida, nuestro modo de ver las imágenes y, por ende, de *pensarlas*. En su texto *El aire y los sueños* Gaston Bachelard, el filósofo de la fenomenología de la imaginación y de la ensoñación, nos habla del lugar *necesario* de la imaginación en relación a las imágenes:

“Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción *imaginante*”²¹.

Nos detendremos brevemente en esta sutil concepción de *deformación* de las imágenes y no de su formación. Afirma Bachelard que esta relación de deformación,

²¹ Bachelard, G. (2005), *op.cit*, p.9.

permite un *movilismo psíquico* donde “una imagen ocasional determina una provisión de imágenes aberrantes”, una “explosión de imágenes”²².

Esta acción *imaginante* es desde el ámbito de la investigación artística sumamente sugerente, traducéndose en una acción que activa otras formas de construir pensamiento y, por ende, de generación de nuevas formas de comprender y habitar el mundo desde el arte.

Por lo tanto, podríamos afirmar que justo en contraposición del arquetipo de la imagen visual actual²³ donde, entre tantas otras caracterizaciones, prevalece el deseo del estímulo perceptivo directo, la explosión bachelardiana de imágenes nos permite partir desde el ámbito de las percepciones y de la experiencia de lo real hacia lo *imaginario*, lo que daría lugar a un juego ilimitado de nuevas construcciones desde el territorio de la libertad poética.

²² *Ibid.*, p.9.

²³ En su ensayo *Salvación de lo bello* el filósofo alemán-coreano Byung-Chul Han proporciona un interesante análisis sobre las caracterizaciones del arquetipo de la imagen actual en la sociedad del control, de transparencia y de lo bello digital. Véase Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.

III. Poéticas de lo velado: poéticas de interrupción

« La mayor responsabilidad del artista es esconder la belleza. »

R. H. Blythe

I Ante el imperativo de la transparencia en la sociedad de la comunicación

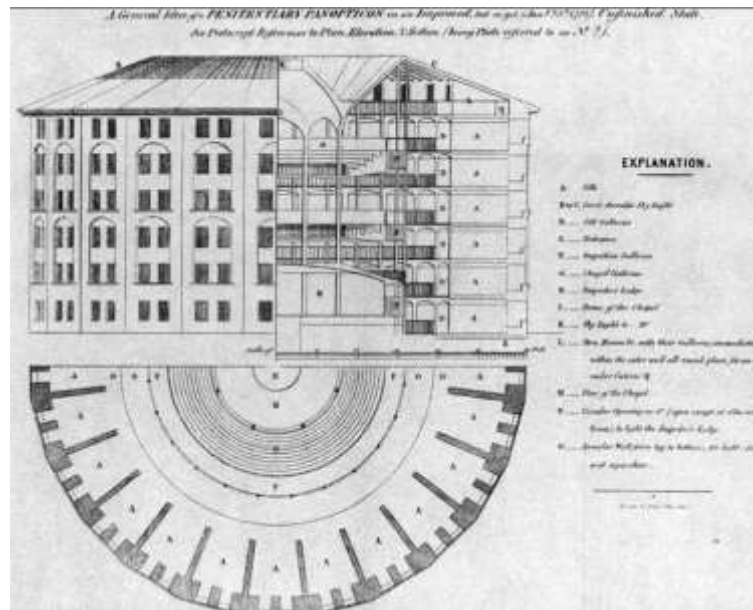


Fig 2. El *panóptico* diseñado por el pensador inglés Jeremy Bentham. 1780: ideación de una arquitectura carcelaria al servicio del una visualidad controladora.

En nuestros días encontramos un fiel reflejo de aquellos escenarios artísticos que describía Jean Baudrillard en la primera publicación de su célebre y contestado texto *Complot del arte* (1996) y no solo: estamos inconscientemente sumergidos en la sobresaturación de ese estado de cosas –cosa que ya nos advertía Baudrillard–. En este escenario poco optimista del territorio hegemónico de la visualidad, creemos necesaria la presencia de pensamientos de resistencia desde la investigación artística con la intención de construir visualidades alternativas y, por tanto, conocimientos alternativos.

De ahí que ante el imperativo de mostrarlo todo y decirlo todo, un imperativo que anula nuestros espacios de secreto, de silencio y de intimidad, quisiéramos *dar la espalda* a la transparencia de las imágenes visuales actuales, en refutación de la indiferencia y de la banalización de su propio contenido, lo que es causado, por un lado, por una mirada que *ya no ve, una mirada ciega*²⁴ y, por otro, por la aceleración del flujo de su proyección ; quisiéramos *dar la espalda* a la proliferada desnudez de las imágenes que nos rodean para así hacer una pausa y poder *devolver* la mirada hacia otro terreno: un terreno de mayor abstracción, en el que emerge la complejidad y que resulta sugerente y enigmático, que *nos seduce* para transferirnos a otros lugares de nuestra mente y de nuestra memoria: un recorrido que nos permitirá retornar, dulcemente, *al terreno de la ilusión, al de la imaginación*.

Es éste, por lo tanto, un espacio sagrado que quisiéramos preservar como nuestro *último espacio íntimo*²⁵, de libertad de pensamiento en nuestra sociedad de rendimiento y de control.

En la confusión de nuestra mirada, en su agotamiento por una invasión arbitraria de percepciones visuales, tan habladoras, tan elocuentes, se disuelve, a pesar de sus constantes combates, la imagen artística dentro del desorden de las imágenes visuales. El arte que se presenta hoy para ser exhibido y con el deseo de conmover a las grandes masas hace uso de las extraordinarias herramientas publicitarias de nuestra sociedad del espectáculo. Pero ante esto, pensamos, en pausa: *¿dónde quedó su condición poética? ¿Su verso?*

También nos preguntaremos, como individuos comprometidos con la refutación de la desmemoria, si tendría cabida desde nuestro contexto, desde nuestros días, desde nuestra historia europea construida sobre las ruinas del *acontecimiento*, hablar de la urgencia de la poesía (en el arte). En esto Celan fue, sin duda, una contundente respuesta a la declaración de Adorno. Y nosotros, desde *nuestro* contexto, reclamaremos también el retorno de un arte donde su condición poética no haya sido traicionada por el anhelo de impresionar a un público cada vez más inmerso en su

²⁴ Decía tan certeramente José Saramago, escritor portugués y crítico de nuestra sociedad actual: «Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven. » Saramago, J. (2000). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Alfaguara, p.315.

²⁵ “En ese mundo donde el ruido, el lugar común, la repetición maquillada de las apariencias de la novedad, son particularmente invasores, el imperativo existencial por excelencia es el del mantenimiento de la interioridad como último espacio privado”. Breton, P., & Le Breton, D. (2011). *El silencio y la palabra: contra los excesos de la comunicación*. Madrid: Nueva Visión.

consumo como si de una feria de atracciones se tratara²⁶. Reclamaremos la reconquista de su condición poética ahí donde la imaginación, que se empoderaría con un pensamiento artístico, es tristemente abandonada por la exaltación de la diversión de un exhibicionismo excitante. Parece ser que solo así se despierta nuestra mirada, ansiosa siempre de mayores estímulos, pero se trataría de un falso despertar: es ésta *la ilusión recreadora del simulacro del arte* que tantas veces nos advirtió Baudrillard.

Esta defensa nuestra, quisiéramos apuntar, no es aquella de una concepción hegeliana del arte, ni un retorno hacia la condición meramente contemplativa del arte. Es sino la urgencia en la construcción del *motivo* poético de la imagen artística para el retorno a su *condición* poética, lo que le otorgaría sentido, lo que avalaría su razón de ser. Es nuestra defensa una sutil invitación a la lectura de las tensiones y las correspondencias de la poesía como un pensar artístico, como forma de habitar desde el arte, *siempre en oda a la imaginación*.

Las poéticas del silencio y de la ocultación propuestas en este trabajo se presentan como posibles poéticas de interrupción ante el imperativo de la transparencia: Pensamos pues sobre su carácter *necesario* para recobrar el concepto de ilusión que pertenece al terreno de la imaginación, conformándose sobre las bases de un mismo guiño intencionado: *La sustracción de una o varias dimensiones de lo real-material*, una dimensión que bien podría ser experimentada a través de la visión, pero también a través de otros sentidos.

Al afrontar una propuesta de pensamiento artístico, la sustracción de aquello que se *esperaba ver/encontrar*, en una primera instancia, origina, indudablemente, una interrupción en la experiencia de un espectador acostumbrado a la errónea normalidad atribuida a la transparencia.

En los casos de estudio que expondremos a lo largo del texto enfatizaremos sobre la necesidad de generar un territorio de secreto y de enigma, para que la interrupción así sea un acceso al acto de la imaginación inagotable.

²⁶ Para nuestro asombro las salas de algunos de los mejores museos del mundo exponen las obras de artistas como *Ai Weiwei* (donde el compromiso social es traicionado al ser puesto al servicio de anunciaciones comerciales) o el gran referente del arte-superficie *Jeff Koons*. Esto, en realidad, no debería sorprendernos: sobre este último habla extensamente *Byung-Chul Han* en el primer capítulo de su ensayo *salvación de lo bello*. Koons, señala *Han*, encarna las caracterizaciones de nuestra sociedad actual y ahí reside, tristemente, su aceptación y su éxito. Véase Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, pp. 11-18.

Ésta es una invitación a una mirada *otra*, una mirada desde ángulos transversales y no desde la visión directa. Así disentimos con los discursos oficiales, con una hegemonía de la visión nítida como herramienta de comunicación de la verdad y de la razón, para dar paso al conocimiento de otras posibilidades. Esta ilusión óptica será, por lo tanto, creadora y no recreadora²⁷, como enfatizaba Baudrillard, dado que no buscará impresionar, ser exhibida ni “hacer-creer”, sino que se configurará como refutación de ese “mostrarlo todo” y “decirlo todo” al que nos sentimos obligados.

Al refutar el anhelo de la imagen/objeto artístico de *ser exhibido* se abre un espacio ficticio, imaginario, más allá del perceptivo, donde ya no nos sentimos espectadores sometidos a un discurso, adiestrados, sino capaces de crear (y no recrear) imaginarios que no nos han sido impuestos; espacios ficticios *indefinidos* como el mítico «*À bruit secret*» (ruido secreto) de Marcel Duchamp (que trataremos, extensamente, en la siguiente sección): éstos serán espacios abiertos²⁸ de interpretación, de imaginación y de pensamiento libre. Es ésta la ilusión de la que hablamos. Una ilusión que se genera lejos de la visión controladora (en búsqueda de la imposición de una única verdad) que apenas liberará un espacio para la imaginación.

Desde estas premisas, quisiéramos ahora plantear una cuestión: ¿qué hacer frente a esta visión controladora? Sugerimos, pues, *engañarla*.

II Otras lecturas del *trompe-l'œil*: un recurso poético velado

Según las palabras de Omar Calabrese en sus reflexiones sobre el *trompe-l'œil*, el valor simbólico de este recurso es bien distinto según la época y la ideología dominante en el arte, oscilando entre “la idea de mentira, la escenificación de lo visual, el alarde de virtuosismo, el gusto por lo extravagante, el juego de las apariencias, etcétera”²⁹.

²⁷ Según Baudrillard esta ilusión recreadora “pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la reedición virtual de lo real.” Baudrillard, J. (2012), *op.cit.*, p. 16.

²⁸ Hacemos alusión al concepto de *Obra abierta* de Umberto Eco en tanto que señala una reflexión sobre las posibilidades de interpretación *abiertas* de una obra por parte del espectador/lector. Véase Eco, U. (1962). *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral.

²⁹ Baudrillard, J., & Calabrese, O. (2014). *El trompe-l'œil*. Madrid: Casimiro, p. 40.

Atractivo en presencia y pensamiento, *trompe-l'œil* en la pintura y la arquitectura ha sido motivo de estudio para muchos tratadistas desde sus primeras apariciones en los cuentos de la Antigüedad clásica; cuentos que recogen competiciones entre pintores con asombrosos engaños a los animales (recordemos por ejemplo los caballos relinchando frente a la pinturas de Apeles entre otras muchas anécdotas), pero sobre todo ha sido a partir de la revolución de la perspectiva con el Renacimiento cuando estos tratados han intentado construir un mayor acercamiento a este recurso o género (su categorización como género ha sido motivo de debate)³⁰ para entender sus caracterizaciones y su razón de ser.

Podemos apreciar en nuestra sociedad, certeramente llamada del *espectáculo* por Guy Debord, cómo el *trompe-l'œil* ha sido utilizado en innumerables casos, naturalmente, con el fin de crear un efecto de *shock* en la mirada (recordemos algunos ejemplos de *trompe-l'œil* de Richard Hass sobre edificios de las ciudades norteamericanas). Pero desde nuestra investigación, en el lugar de los infinitos efectos de sobre-estimulación diaria al que nos hemos habituado, optamos por otras poéticas, y definitivamente, por otra sutil lectura del *trompe-l'œil* que expondremos a continuación.



Fig 3. René Magritte fotografiado ante su obra *La clarividencia, autorretrato*, 1936, a modo de un *trompe-l'œil*.

Recordemos la célebre historia de competición entre Zeuxis y Parrasio, quizás el más conocido cuento de ilusión de la Antigüedad clásica, donde según el viejo mito:

“Zeuxis presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquel (Parrasio) presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él que era artista.”³¹

Es motivo para cuestionarnos porqué aquellas uvas tan acertadamente pintadas por Zeuxis no despiertan nuestro interés, ciertamente no nos seducen. En el gesto de

³⁰ Baudrillard, J., & Calabrese, O. (2014), *op.cit.*, p. 4.

³¹ Véase El Viejo, P. (1987). *Textos de historia del arte*. Madrid: Visor.

Zeuxis, en su *virtuosismo*, encontramos algo reconocible, algo que nos es extrañamente familiar: ¿no es ésta la falsa ilusión del virtuosismo de *nuestra* época? Sin detenernos en las cualidades estéticas de su pintura (que también nos son familiares por su excesiva perfección, por su tersura y por su transparencia, entre otras cualidades) reconocemos en él el deseo de su pintura de ser *exhibida*, de ser *vista*; reconocemos el anhelo asociado a la intención del “hacer-creer” (retornamos, de nuevo, a Baudrillard)³².

Entre los dos pintores una multitud de espectadores presencian el *evento* de la competición. Reconocemos en Zeuxis el deseo de *crear espectáculo* en torno a ese ilusionismo, y no podemos evitar pensar en nuestra época y en el virtuosismo al servicio de la publicidad. Es ésta nuestra época de imágenes visuales de carácter *publicitario*.



Fig 4. Jacob von Sandrart. *Zeuxis og Parrhasius*. 1683.

A nuestro juicio, nos atrevemos a afirmar, que la pintura de Zeuxis constituye, pues, un antecedente de nuestras imágenes *cliché*: Imágenes agotables, imágenes agotadas. De ahí que, en consonancia con nuestro posicionamiento, nos decantaremos – con cierta ternura – hacia Parrasio, apostando por una imagen pictórica que no exhibe, *sino que esconde*, una imagen pictórica que no detiene el pensamiento, sino que *contiene* pensamiento: hablamos de una imagen pictórica con “espesor”³³; un espesor

³² Baudrillard, J. (2012), *op.cit.*, p.34.

³³ Larrañaga, J. (2008). *Transferencia y transparencia de la imagen artística*. Revista de bellas artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen, (6), 119-130, p.120.

que contendrá el motivo poético – entendiendo por éste su *sentido* – que es oculto ante el primer acto de mirar³⁴.

En la ocultación de Parrasio encontramos una invitación y asimismo una refutación: reconocemos la invitación al acto de la *imaginación* y con ella la refutación a la transparencia tan característica de las visualidades del “mostrar-todo” de nuestra cultura visual global.

En este cierre de reflexiones sobre la célebre historia contada por Plinio el viejo quisiéramos señalar una sugerente particularidad de este cuento en cuanto a, por un lado, su doble utilización del *trompe-l'œil* donde a diferencia de otros casos conocidos en la Historia del Arte el gesto del engaño acontece dos veces y, por otro, en la distinción que existe en la manera pensada para la configuración de los elementos del *trompe-l'œil*.

Expondremos cada caso: en un primer gesto Zeuxis haciendo uso de su virtuosismo engaña a los pájaros³⁵. Luego, en un segundo gesto es Parrasio quien engaña a Zeuxis con la exposición de una tela que éste reconoció como real. Son dos *trompe-l'œil* que tienen lugar en el discurrir de la competición, pero, como advertimos, hay una distinción muy sugerente entre la poética utilizada en cada uno de los casos. Una distinción que reside en la manera en que se configuran los elementos para que se active el engaño. La poética utilizada por Zeuxis es una perfecta simulación de la realidad pero va acompañada de un gesto de mentira, de un alarde de virtuosismo, de una vacuidad de sentido poético. Se trata más bien de una ilusión “recreadora” (según el concepto de Baudrillard).

Esta imagen, por tanto, se agota en el mismo acto del ver, no obstante, la segunda, a pesar de hacer uso de ese mismo virtuosismo, ofrece una ilusión mágica que anuncia la presencia de una dimensión oculta a la que somos invitados a entrar. Es este cuento un interesante ejemplo de *confrontación de las poéticas de hipervisibilidad y de la ocultación*.

Lejos de los numerosos casos de *trompe-l'œil* que podemos apreciar en nuestras ciudades y lejos de su utilización en la publicidad con intenciones bien distintas a las

³⁴ Larrañaga, J. (2008), *op.cit.*, p.120.

³⁵ El de los animales *ingannati* (engañados) es un mito que ha acompañado al *trompe-l'œil* a lo largo de la Historia del Arte. Para más información se recomienda la lectura Baudrillard, J., & Calabrese, O. (2014). *El trompe-l'oeil*. Madrid: Casimiro.

que podría contener un pensamiento artístico, pensamos pues que el *trompe-l'œil* se podría adoptar como un sugerente recurso poético al ser puesto al servicio del despertar de la mirada decepcionada de nuestros tiempos.

Por lo tanto, en base a la necesidad de generar sutiles interrupciones en las habituales dinámicas de interacción con las propuestas artísticas, requerimos de una cierta lejanía de la nitidez de la visión y apostamos por introducir *la sombra*: sombras como las que nos ofrece el velo del *trompe-l'œil* de Parrasio: un velo que oculta, que esconde, que establece un ejercicio de silencio visual en el acto de no mostrar, en un gesto pictórico pleno de simbolismos, un gesto que además activa un desplazamiento en nuestra mente, de la imagen que vemos a otra imagen o quizás a una *explosión de imágenes ausentes* (como señalaba Bachelard).

Pero, ¿por qué pintar una cortina?, nos preguntamos: La cortina recoge en sí dos significaciones (dos acciones) que se dan de modo simultáneo: La ocultación, por un lado y, por otro, el desvelamiento, ambas ligadas a la gramática del misterio, a la del secreto. Aquí nos encontramos con un juego al que somos invitados: la cortina no pertenece al mundo de la pintura, sino al del espectador, y ésta es una invitación, en definitiva, a otro acercamiento, a *otra* mirada.



Fig 6. Rembrandt. *Familia sagrada con cortina*, 1646.



Fig 5. Piero della Francesca. *Maddona del parto*. 1460.

Fig 7. Adriaen van der Spelt y Frans van Mieris. *Trompe-l'Oeil con guirnalda de flores y cortina*. 1658



Siglos después de nuestro célebre cuento de Zeuxis y Parrasio, en una bellísima pintura del XVII realizada por los pintores holandeses -Adriaen van der Spelt y Frans van Mieris-

encontramos nuevamente esa familiar

apuesta, esa competición que se basa en el alarde del virtuosismo del *trompe-l'œil*, jugando nuevamente con la retórica ligada a la confrontación de la hipervisibilidad y la ocultación. Pero esta vez la competición, ocurrirá dentro de un mismo espacio, sobre el mismo soporte de la pintura, es decir, el mismo lienzo. Mientras van der Spelt recrea una simulación exquisita de los pétalos de las flores (recordemos que era pintor de flores), van Mieris coloca una cortina *pintada* ocultando parte del bodegón. La imagen de la cortina que *cubre* la pintura - el soporte pictórico que contiene la imagen pictórica - hace alusión, sin duda, al modo en que se guardaban las pinturas en los ámbitos domésticos de aquel entonces (detrás de las cortinas), no obstante, en donde realmente reside la significación de este segundo *trompe-l'œil* es en el delicado gesto de *extender* la imagen del bodegón a otra dimensión mientras es cubierta suavemente con una tela de seda. Ésto es, podríamos quizás así definirlo, como un *extender* de la realidad, un *desplazamiento* a otra dimensión, residiendo aquí su motivo poético, su razón de ser.

Donde podría diferir el *trompe-l'œil* de van Mieris del de Parrasio no es tanto en cuanto a la unificación de escenarios de simulación, sino en el *modo* en que acontece la relación dialógica que se establece con el espectador. Ante el velo de Parrasio anhelaríamos, ciertamente, un desvelamiento, como aquello que anhelaríamos ante una caja cerrada o ante un sobre lacrado: quisiéramos *atravesar* el velo para desvelar aquello que oculta. Pero el motivo poético de la pintura de Parrasio reside justo en ese no-desvelamiento, en el *essere* de su velo, en su secreto. Al ser desvelado, se rompe el ser de la obra: su sentido poético.

¿Qué ocurre, sin embargo, ante el velo de van Mieris? ¿Estamos presenciando acaso una acción de desvelamiento o es quizás éste un gesto de ocultación? La tela de van

Mieris nos hace, en puridad, partícipes de *un gesto* que comprende al mismo tiempo ambas acciones: son el ocultamiento y el desvelamiento latentes en él de manera simultánea. Es éste, por lo tanto, el motivo poético del *trompe-l'œil* de van Mieris: un gesto que recoge en sí ambas significaciones ligadas a un misterio.

Aunque, ciertamente, en sentido figurativo podamos encontrar un gran elenco de obras pictóricas donde el velo - como tela o cortina - haya sido representado (sobre todo en el Siglo de Oro de la pintura holandesa), su concepción en una dimensión más abstracta ha sido magistralmente trabajado en las imágenes pictóricas construidas por el pintor flamenco *Cornelis Norbertus Gysbrechts* cuyos trabajos, magníficos ejemplos del *trompe-l'œil*, contienen un pensamiento y sentido poético propios.

Fig 8. Cornelis Norbertus Gysbrechts. *Trompe-l'œil con desayuno y copas.* 1672.



Existe una distinción entre dos modalidades que utiliza Gysbrechts en la construcción de sus pinturas *trompe-l'œil*: por un lado, aquellas pinturas donde el velo es representado como tal

(podemos ver la presencia de una tela *pintada*), y por otro, donde el velo es latente a través de su concepción abstracta. Con *trompe-l'œil* de exquisitas imágenes de ventanas y puertas de armarios semiabiertas, Gysbrechts construye sofisticadas metáforas de la imagen pictórica: imagen contenedora de pensamiento y sentido poético³⁶, a la que tendríamos acceso a través de su *velo*: un velo que se *demoraría* en ser desvelado (recordamos aquí el *punctum* barthesiano) o que en ciertos casos no se desvelaría jamás, sin traicionar la razón de ser de la obra. Esta declaración de la imagen pictórica como velo *per se*, sin duda, será llevado por Gysbrechts a su máxima representación a través de su célebre pintura «*the reverse of a framed painting*» (reverso de un cuadro enmarcado) {1670} donde, como revela el título, la imagen

³⁶ Larrañaga, J. (2008), *op.cit.*, p.121.

pictórica es una bellísima simulación (magistralmente *pintada*) del reverso de *otra* imagen pictórica. Este extraordinario *trompe-l'œil* manifiesta entonces la ocultación de *otra* imagen que, aunque invisible, es latente, y a la que no tenemos acceso a través de nuestros ojos *físicos*.



Fig 9. Cornelis Norbertus Gysbrechts.
Reverso de una pintura enmarcada. 1670

Ante el ruido de las artes audiovisuales de nuestros tiempos, que resuenan “ensordecedoras y triunfales” como proclamaban con exaltación, hace ya un siglo, los pintores futuristas en su manifiesto del 1910³⁷, el «*reverso de una pintura enmarcada*» de Gysbrechts se convierte en una reclamación silenciosa de un diálogo reflexivo e imaginario, que nos seduce.

III *Ocultación como gesto: generación de enigma*

Aunque en la literatura internacional se ha atribuido a «*Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*»³⁸ de Marcel Duchamp {1921} como uno de los mejores ejemplos ilustrativos del *trompe-l'œil*, a nuestro juicio su «*À bruit secret*» (el ruido secreto) {1916} presenta una mayor fidelidad a nuestra concepción de imagen que engaña la visualidad, creando, en consecuencia, una lectura inagotable. En este sentido, describimos dos caracterizaciones de la misma obra que nos



Fig 10. Marcel Duchamp. *El ruido secreto*. 1916

³⁷ Según Paul Virilio ese “triunfo de la voluntad de abolir las voces del silencio, por medio del estrépito de esas famosas *máquinas de hacer ruido* preludiaban la devastación de la artillería de la Gran Guerra”. Virilio, P., & Giunta, A. (2001). *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, p.102.

³⁸ Para más información sobre este trabajo: véase <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508/text-summary>

llevan a tal consideración: en primer lugar, nos encontramos con su hermética *fisicidad*, evocando en nosotros aquella excitación que experimentamos al estar ante una sorpresa por ser descubierta (o en el acto de abrir una caja que *posiblemente* contenga algún tesoro). Sin embargo, por motivo de las instrucciones museísticas que acompañan la obra, no tendremos acceso a una aproximación táctil a este *posible* mágico objeto, dado que se expondrá siempre dentro de una vitrina.

Como segundo punto mencionaremos la *posible* existencia de un objeto en su interior (en el interior del ovillo) según sugiere el mismo Duchamp con el título de la obra y con la leyenda que le acompaña³⁹: se trataría de un objeto que, al agitarse la pieza, emitiría un sonido. Sin embargo, la pieza nunca podrá ser agitada por el espectador.

Estamos, por tanto, ante la *imposibilidad* de adivinar el secreto, “auto-produciéndose” la obra, según las palabras del crítico español José Luis Brea, “como una máquina-enigma, como dispositivo productor de secreto, de un sonido secreto, de un sentido secreto” que se activará *solo* a través de la presencia del espectador⁴⁰. De este modo, nos encontramos con una obra *que no se agota*: una imagen (una obra) inagotable a la que se asocia una imaginación asimismo inagotable, esto es, una explosión de imágenes.

Cabe señalar que estamos ante otra categoría del *trompe-l'œil* en comparación con «*Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*». La extrañeza que nos produce ésta última es asociada a su apariencia como un artefacto ensamblado que no concebimos como algo familiar: al prestar mayor atención a la obra descubrimos la naturaleza real de los elementos que la componen, comprendiendo al mismo tiempo donde reside el engaño visual.

Sin embargo, «*el ruido secreto*» presenta otra tipología de trampa visual. Es una obra velada, según la categoría de Galder Reguera, de ahí que el modo en que nuestra imaginación se activa deriva en una aproximación bien distinta. «*À bruit secret*» de Duchamp es una imagen que funciona como una fuente creadora de ilusión inagotable, precisamente por la ocultación de un enigma que creemos latente. Ésto se debe principalmente a los confines de su lenguaje: aún sin poder tener certeza de su

³⁹ Como es sabido Duchamp le solicitó a su amigo Walter Arensberg la colocación de un objeto en el interior de la estructura para generar un ruido, pero el mismo Duchamp desconocía el objeto.

⁴⁰ Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Editorial Mestizo, p.5.

existencia damos fe de cierta resonancia, en nuestra mente, del sonido del objeto contenido.

En términos de lo visual, aquí, lo que tratamos es una “invisibilidad visible”⁴¹, una invisibilidad que permite el juego de la ilusión y que no es necesariamente una refutación de la visualidad sino que persigue *producir sentido poético* a través del juego de la ocultación, es decir, a través del juego del no-mostrarlo-todo o, en este caso, no-mostrar-nada. Según Derrida podríamos distinguir entre dos tipos de invisibilidad: aquella que es invisibilidad *visible* - de nuestro interés -, y aquella no percibida a través de lo visible: “lo absolutamente no visible”, ésta sería, la que no requiere del sentido visual para ser vista, sino de otros.

Décadas después de la construcción de «el *ruido secreto*», en 1968, poco después de la publicación de su manifiesto sobre el nuevo movimiento de arte conceptual, el artista Sol Lewitt enterró un cubo bajo tierra para así, con esta gestualidad *física*, atribuir un homenaje a la *idea* artística en oposición al *objeto* artístico. El gesto de Lewitt según sus propias palabras fue una suerte de duelo: se trataba de la muerte del arte objetual y de la muerte del autor.

Dejando de lado por unos instantes esta declaración de Lewitt apreciamos que ese gesto de duelo genera símbolos de otro sesgo: símbolos en torno a la idea del *enigma*. No podríamos de ningún modo adjetivarlo como un gesto leve, dado que *en él* está todo el peso simbólico del ritual y de la ceremonia como acto sagrado.

Aquello que Lewitt genera (desconocemos su reflexión sobre esta posibilidad) es conferir al objeto el carácter de enigma y de secreto a través de la acción del entierro (como un objeto de *valor simbólico* que se entierra). La obra-acción nos seduce aún más cuando atendemos a su título: «*Buried Cube Containing an*



Fig 11. Sol Lewitt. Cubo enterrado contenedor de un objeto de gran importancia pero de poco valor. 1968

⁴¹ Derrida, J. (2000). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, p.88.

Object of Importance but Little Value» (cubo enterrado contenedor de un objeto de importancia pero de poco valor). Como ocurría con «el ruido secreto» de Duchamp, de nuevo, nos encontramos con un objeto que contiene *otro*⁴², al que se nos impide el acceso desde una visión física, por un lado, y del que desconocemos su real existencia, por otro, pero estos dos detalles no nos incomodan.

Para cerrar la similitud entre las dos obras, precisamos señalar la cuestión que reside en la diferencia de la *intencionalidad* del artista en cada caso. La razón de ser del «ruido secreto» es la construcción del enigma, que no se podrá resolver y, por ende, es una invitación a un juego sin confines. Sin embargo en el caso del cubo enterrado por Lewitt la intención del artista es el gesto del entierro del objeto en tanto que se refiere al objeto de arte (el gesto del duelo).

En este sentido cabe señalar dos consideraciones en torno al juego de contenedor/contenido: Como objeto a enterrar Lewitt escoge un cubo: ésta no es una elección aleatoria pensamos. Siendo el cubo el símbolo de lo objetual por excelencia, al enterrar el cubo también estamos enterrando el símbolo. Así pues, es clara la intención de su gestualidad y de su pensamiento, sin embargo, hay un elemento más y precisamente es lo que más nos seduce: la posible existencia de un objeto *dentro* de otro, un objeto secreto, un enigma, como sugiere su título⁴³.

Esta idea se genera, como en el caso del «ruido secreto», solamente a través de la formulación lingüística (el título de la obra) y será solo a través de ella que conocemos de su existencia. De ahí que podríamos incluirla en la categoría de obra velada según la definición de Galder Reguera, dado que parte de la obra es oculta y solamente tenemos acceso a ella a través de la palabra, en este caso, el título⁴⁴. Pero en nuestro estudio hablamos de formulación lingüística de silencios y de secretos, formulación

⁴² La referencia al “contenido del cubo” reside, en realidad, en un ámbito de metáforas, para las intenciones de Lewitt, sin embargo, despierta en nosotros un anhelo de conocimiento, activando así la deseada acción imaginante.

⁴³ Cabe señalar que Reguera incluye esta obra de Lewitt dentro de la categoría de obras veladas, por la idea de ocultación (ya no tenemos acceso al cubo ni se conoce donde está enterrado), sin embargo, nosotros, atendiendo al título hemos supuesto una segunda ocultación, según la formulación del título.

⁴⁴ Quisiéramos para cerrar este punto incidir en el carácter sagrado del gesto de enterrar un *objeto* exponiendo una consideración que deviene de la comparación de esta obra con el “Self-Burial”⁴⁴ (auto-entierro) del artista Keith Arnatt, un proyecto realizado justo un año después de la obra de Lewitt en 1969. Con una documentación del proceso visualmente similar al de Lewitt, el acto de Keith produce significados de otro sesgo, dado que el objeto ha sido sustituido por una persona – él mismo – y se aleja exponencialmente de nuestra concepción de enigma para proporcionar *otros* símbolos y significados. Información de interés: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/ten-miles-on-exmoor>

lingüística de enigmas; aquí el título de la obra abandona el carácter *informativo*⁴⁵ de su ser habitual para convertirse en una suerte de activación de una acción *imaginante*. Dista también del carácter radicalmente ambiguo de gran parte de obras abstractas sin título. En nuestros casos de estudio el título de la obra es una invitación al espectador, es un juego con el espectador, una puerta de acceso, semiabierta, al ser de la obra. Aquí no hay restos de cosa pasiva: lejos de un acercamiento contemplativo, será el espectador quien con su participación completará el sentido poético de la obra.

Pero el espectador de hoy, es un sujeto de mirada cansada. Invalidada por el espectáculo visual de estridentes imágenes de extraordinarias instalaciones y de obras-espectáculo, su cansada mirada encuentra un refugio en el misterio, en el recogimiento y en lo silente: ahí donde los excesos no tienen cabida, donde no hay grito ni juegos de espectáculo, ahí donde la imaginación encuentra finalmente un asilo, *a pesar de todo*.

En ese refugio que recoge la idea de enigma encontraron muchos poetas y pintores surrealistas el lugar para su particular *defensa de la imaginación*. En el año 1920 el artista norteamericano Man Ray, miembro del Dadaísmo y del Surrealismo, movido por una extraordinaria fascinación por la célebre cita del poeta uruguayo Isidore Ducasse (1846-1870) «*Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas*»⁴⁶, respondió con la construcción de un objeto cuyo título formuló como «*l'Enigme d'Isidore Ducasse*». Cubierto de lana y empaquetado con unas cuerdas, un objeto de extrañas formas irregulares era presentado como objeto-enigma.

Fig 12. Man Ray.
*L'Enigme d'Isidore
Ducasse*. 1920

En contraposición con la desnudez y transparencia de los objetos cubiertos (envueltos) del artista búlgaro Christo (wrapped



⁴⁵ Un carácter informativo que, a su vez, podría ser causa de una banalización del sentido poético de la obra.

⁴⁶ Es bien conocida la gran atracción de los surrealistas por esta cita ducassiana.

objects) donde, a nuestro juicio, poco es ofrecido a la imaginación, nos es difícil reconocer las formas del objeto enigmático de Man Ray, de ahí que permanece, a priori, un objeto velado para nuestros sentidos.

No obstante, en este punto precisamos señalar que esta obra velada de Man Ray nos genera cierta controversia en nuestras premisas sobre la obra como enigma.

Plateamos aquí una hipótesis. Si bien Man Ray formuló a través del título de la obra una asociación directa con el enigma de Ducasse, con gran probabilidad el espectador que no conociese la célebre cita ducassiana, tendría ante sí una suerte de doble enigma: el enigma del objeto expuesto a través de la fotografía o expuesto físicamente y, por otro lado, el enigma de la cita a Ducasse como historia por descubrir. Ante estos dos enigmas, nos cuestionamos: ¿Por qué permitió Man Ray el desvelamiento de su contenido? Posterior a su primera publicación como fotografía en la revista surrealista *La Révolution surréaliste* en 1924 y su exposición diez años después en la *Exposition surréaliste d'objets* (Paris, 1936) el objeto original se perdió. La historia de su

reconstrucción junto a una edición de diez ejemplares cuatro décadas después es bien conocida. Man Ray, decepcionado por las formas cubiertas del nuevo objeto-enigma reconstruido, ordenó la utilización del mismo objeto original para ser cubierto.

Ciertamente, existen algunas discordancias en torno al contenido revelado, aunque estará siempre vinculado a la cita de Ducasse⁴⁷. ¿No era el desvelamiento del enigma una traición al ser de la obra? Es aquí donde, a nuestro juicio, «*el enigma de Isidore Ducasse*» dista (aunque no en primera intención) de «*À bruit secret*» de Duchamp en cuanto a los confines de la imaginación del espectador, ésto es, pre-estableciendo limitaciones en el ángulo de la mirada⁴⁸.



Fig 13. Christo and Jeanne Claude. Imagen boceto para el proyecto “wrapped Reichstag”. 1972

⁴⁷ Para preservar la lealtad a la razón de ser de la obra, no desvelaremos para el lector el contenido de la obra en este texto. No obstante, para conocerlo pueden acceder a la página del museo británico Tate Modern que disponen de un ejemplar del objeto e información en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957/text-summary>

⁴⁸ Existen varias réplicas de «el ruido secreto». Una réplica construida en 1963 y residente de la sala dedicada a Duchamp en el museo Moderna Museet de Estocolmo, y existe también una edición de ocho

Retornando brevemente a la figura de Christo, sería preciso mencionar nuestro disenso con una poética que hace uso de la ocultación para la visibilización *espectacular* de una idea (recordamos sus espectaculares instalaciones efímeras *envolviendo* lugares públicos), una idea que desde su legitimidad dista, a nuestro juicio, del gesto de ocultación como gesto generador de silencios y secretos en torno a lo velado, cosa que creemos necesaria en nuestra sociedad del ruido, del espectáculo y de la transparencia.

No obstante, sería injusto no mencionar entre todo su cuerpo de obras algunas excepciones en cuanto a una distinta significación del gesto de ocultación. Hay entre sus conocidos *wrapped objects*⁴⁹ una obra de carácter sutilmente diferente: Hablamos de «*The portrait of Ray*» (el retrato de Ray) {1969}. En una primera experiencia visual, nos cuestionamos: ¿no es quizás éste otro objeto más envuelto? Ciertamente nos encontramos ante una obra de su serie *objetos envueltos*, pero la *envoltura* enseguida dejará paso a un *cubrimiento* al disponer nosotros como espectadores acceso al título que le acompaña: «*el retrato de Ray*».



Fig 15. Christo. *Portrait of ray*. 1969



Fig 14. Christo. *Vitrina*. 1963

replicas construidas en Milán en 1964 bajo la supervisión de su autor, y esta vez en lugar de Walter Arensberg el objeto secreto, generador de sonido, fue elegido por Alexina Duchamp.

⁴⁹ Recordamos entre otros objetos las latas envueltas, los muebles envueltos, bicicletas envueltas, hasta la desafortunada experimentación sensorial y perceptiva con la envoltura de mujeres (*wrapped women*) cuyo análisis no tiene cabida en nuestro objeto de estudio. Para información más detallada: <http://christojeanneclaude.net/artworks/early-works>

Así, este objeto abandonará las limitaciones de los demás, empoderando nuestra imaginación. Tenemos ante nosotros, *no un cuadro envuelto sino una obra velada* y esta diferencia, pareciendo sutil, es significativa: se trata de un retrato cubierto por una tela para no ser desvelado. No es éste un “objeto-cuadro” envuelto. Y claramente la formulación de «*retrato de Ray*» en el título en lugar de “retrato” es también significativo, dado que la introducción del nombre es un gesto de cercanía, de intimidad y de misterio, extrayéndonos de una idea genérica de retrato hacia el de una persona familiar para el artista (como así ocurría con «*el enigma de Isidore Ducasse*»).

Siendo el artista contemporáneo de mayor *popularidad* por su utilización del gesto de cubrir/envolver objetos, lugares públicos o espacios de la naturaleza, naturalmente viene a ser objeto de nuestra atención. Aunque nuestro acercamiento, en un primer momento, ha estado acompañado de cierto escepticismo, hemos podido apreciar que en su cuerpo de trabajos no toda obra cobijada bajo los recursos de la ocultación juega con la misma acepción del término, y



Fig 16. Christo en su estudio con la obra *Esquina con cuatro fachas de ventanas*. 1964-65

retornando nuevamente a sus primeros trabajos (donde la escala aún residía en cierta discreción), nos encontramos con la sugerente serie «*Show Cases, show Windows and Store Fronts*» (vitrinas, ventanas y fachada de tiendas) {1963 y 1968} donde asistimos a un pensamiento más cercano a las obras de nuestro objeto de estudio.

En esta serie presenciamos una distinción significativa respecto a la serie anterior de objetos envueltos: el exterior de los objetos no es ya motivo de una obsesiva envoltura, sino según las palabras de Christo aparece una mayor reflexión sobre lo que *no se hace presente visualmente*. Las telas (o papeles, en algunos casos) *recubrirán* los vidrios, para esconder así el interior de los espacios: unos espacios que se trasladan de lo íntimo y privado de las vitrinas domésticas (construidas antes de su emigración a los Estados Unidos) a los espacios de mayor dimensión y menos intimidad de las ventanas y las fachadas cubiertas (sin duda influenciados por su residencia en Nueva York).

Existe una sugerente reflexión en estas piezas que advertimos como interesantes poéticas de interrupción de las visualidades controladoras. La atmósfera de ocultación que se genera en las vitrinas es sutilmente diferente a la que envuelve los vidrios de mayor escala. No obstante, en los tres objetos/instalaciones se da lugar a un espacio hermético y velado en torno a la idea de lo no-mostrado, lo no-expuesto⁵⁰. Es preciso señalar que no estamos ante ejemplos de la poética de *nada-para-ver* que expondremos con el trabajo de Jochan Gerz: aquí, tanto las vitrinas como las ventanas y fachadas de las tiendas tratan de objetos/instalaciones cuya función natural es la de *contener*, de ahí que sí habría *algo* para ver, sin embargo, es oculto, más bien, *ocultado*.

IV *Silencio visual: territorios de acción imaginante*

En sus diarios y poemas la artista canadiense Agnes Martin solía escribir frecuentemente sobre el silencio como lugar del habla. Martin precisaba del silencio (entendiendo éste desde una perspectiva espiritual) como sustento de su pintura. Dando la espalda al mundo⁵¹ ella se aleja de las tendencias artísticas de su tiempo para así, a través de la negación encontrarse con su propia esencia. Es esta negación aquella que nos atrae, siendo éste un gesto necesario para nuestros tiempos: el silencio como negación de la tiranía de la palabra, el silencio como negación de lo espectacular y del grito de la imagen actual. La historia de Agnes Martin como gesto es sumamente sugerente para nuestras perspectivas de refutación, pero no procederemos a su análisis, dado que en ella el silencio es más bien un modo de habitar, y a pesar de la cualidad silente de sus imágenes, entablan diálogos con otras poéticas de silencio (inclinadas hacia el recogimiento espiritual) que no trataremos en nuestro trabajo.

⁵⁰ Existe un elenco de artistas que han trabajado sobre lo no-expuesto, en homenaje a la estética de la nada. Aunque en este trabajo no nos desviaremos hacia ello, recomendamos conocer el *No Show Museum* que recoge un gran número de trabajos y documentos sobre el homenaje a esta idea. Disponible en: <http://www.noshowmuseum.com/>

⁵¹ Recordamos el título del conocido documental sobre su trabajo: *with my back to the world*. Véase Lance, M., & Peters, S. (2003). *Agnes Martin: with my back to the world*. New Deal Films. Tráiler disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_JfYjmo5OA

Pero daremos comienzo con ella para desplazarnos ahora a la conocida distinción de Barthes en el estudio de la imagen fotográfica (*studium* y *punctum*)⁵² que extenderemos a toda imagen *artística* para no limitarnos solo a la fotografía. Desde nuestra época de imágenes visuales de carácter *publicitario* nos encontramos con cierta *urgencia del silencio* para acercarnos a la condición poética de la imagen artística. Lejos del ruido visual, excesivamente comunicador de nuestros tiempos, el *punctum*, señala Han, “se sustrae a todo nombramiento y a toda designación”⁵³. Hablamos de un silencio que no es mudo, sino lleno de lenguaje; un silencio *inherente* al *punctum*, velado y distante. Es este silencio un velo, un escondrijo, un *contenedor* de secretos y, por ende, construye aquella necesaria *distancia secreta* que Baudrillard bautiza como “pathos de la distancia” o “pathos del encubrimiento”⁵⁴ para un acercamiento al *punctum* de la imagen que resistirá en ser desvelado. En su análisis del *punctum*, Han enfatiza sobre el carácter *musical* de éste:

“El *punctum* presupone un ascesis del ver. Le es inherente algo musical. Esta música solo suena al cerrar los ojos, cuando uno hace «un esfuerzo de silencio»⁵⁵. (...) El *punctum* se sustrae a la percepción inmediata. Va madurando lentamente en el espacio de la imaginación, el cual se despliega al cerrar los ojos. En él se entablan correspondencias secretas entre las cosas. El lenguaje del *punctum* es un *protocolo onírico de la imaginación*.”⁵⁶.

Deseamos tomar estos apuntes de Han extrayéndolas, en un primer término, del abstracto espacio de imaginación, extendiéndolas a la poética del silencio *visual* para luego volver, mediante el análisis de nuestros próximos casos de estudio, nuevamente a la imaginación. La dilatación del silencio visual *como forma* hasta los extremos del monocromo ha sido, sin duda, uno de los recursos de interrupción de la mirada. Siendo construido y, asimismo, interpretado desde una diversidad de ángulos, construye un espacio sugerente de



Fig 17. Alphonse Allais. Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd. 1897.

⁵² Véase Barthes, R. (1990). *La cámara Lucida*. Barcelona: Paidós.

⁵³ Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, p.56.

⁵⁴ Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, p.104.

⁵⁵ Barthes, R. (1990), *op.cit.*, p.104.

⁵⁶ Han, B. C. (2015), *op.cit.*, p. 58.

negociación entre mirada e imagen. Sin detenernos en el monocromo pictórico que sin duda produce un extenso elenco de significaciones en torno a lo velado, aprovechamos la figura de su precursor Alphonse Allais⁵⁷ para presentar nuestro próximo caso de estudio: la partitura musical «*Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*» (*Marcha fúnebre* compuesta para los funerales de un célebre hombre sordo){1897}: Compuesta por veinticuatro pentagramas vacíos, *intencionadamente* vacíos, es una partitura compuesta como silencio, un silencio que, no obstante, no es mudo; al interactuar con ella no podemos evitar oír la resonancia de una marcha fúnebre *imaginaria* en nuestra mente. Aquí lo visual y lo sonoro generan una sugerente correspondencia: el silencio visual *despierta* cierto sonido en la mente del espectador oyente. Hay también en la formulación del título un atractivo detalle: la dedicación de la marcha fúnebre a un célebre hombre *sordo*.

Dejando de lado la evidente ironía de Allais en la formulación del título, ¿*qué es lo que oye el “célebre hombre sordo” de Allais?* Sin duda, no se trata de una ausencia de sonido, sino de una multitud de sonidos a la que somos invitados a imaginar. Desconociendo las reflexiones de Allais en torno a las distintas posibilidades de su interpretación, pensamos pues que la imagen de la partitura no fuerza un encorsetamiento de nuestra visión como espectadores, ni seremos arrastrados por un discurso hermético *impuesto* a través de la imagen.

La «*marcha fúnebre*» de Allais pertenece a décadas antes de que John Cage comenzase a introducir *deliberadamente* prolongados silencios en las piezas precursoras de su célebre «*Silence*», también popular como «4'33''». Bien es cierto que la pieza de Cage es de naturaleza distinta a la «*marcha fúnebre*» de Allais, residiendo esta distinción no solo en la interpretación conceptual de la pieza por nuestra parte sino también en el pensamiento que la constituye, encontramos en ambas ciertas semejanzas para nuestro estudio. El silencio de Cage es un gesto

⁵⁷ En 1897 Allais publica una carpeta de trabajos llamada “*Álbum Primo-Avrilesque*” que comprende una serie de siete imágenes monocromas en talla dulce. Estos monocromos distan conceptualmente de los que vendrían décadas después con el manifiesto de Kazimir Malevich. La estética de la nada aquí no tiene cabida, dado que Allais atribuye a sus imágenes pictóricas planas una formulación lingüística, a través de los títulos, que destaca por su cualidad narrativa, alejándonos del vacío visual absoluto. Es sabido que el pensamiento de Allais, perteneciendo al movimiento *Les arts incohérents*, se fundamentaba en el campo de la sátira y, probablemente, en la creación de sus obras plásticas como su composición musical, la ironía es generadora del planteamiento.

intencionado de invitación a la escucha. Recordamos los contados gestos físicos del intérprete David Tudor ante el piano en la famosa ejecución de la pieza «4'33''» en Woodstock, Nueva York (29 de agosto de 1952)⁵⁸ con la apertura, espera y cierre del piano en cada uno de los tres movimientos.

Cage no trataba de poner en evidencia el silencio como ausencia de sonido, sino su contrario. Esto es, una invitación a la escucha de los sonidos reales que en el momento de la ejecución de la pieza tenían lugar (sonidos del público, sonidos exteriores del espacio, etc.), no obstante, se encontró con cierta dificultad en la comprensión de la pieza por parte del público (como él mismo afirmó en varias ocasiones). La pieza nos sugiere una interesante perspectiva *aleatoria*, dado que, según el lugar físico de su interpretación, se ofrece un repertorio distinto de sonidos: un silencio generador de sonidos, de distintos sesgo y significado, siempre según el lugar de ejecución de la pieza (de ahí que el instrumento de interpretación de la pieza apenas alteraría el sentido de la obra).

El silencio, por tanto, funciona aquí como un velo: ésto es el sentido poético de la obra de Cage. El silencio oculta un sonido (el que podría proceder de la partitura), pero precisamente al silenciarse la partitura otros sonidos son desvelados. ¿Qué ocurriría, pensamos, si nuestra aproximación a la obra de Cage es través *de la imagen* de su partitura, suspendiendo, temporalmente, de nuestra memoria (si eso fuera posible) la imagen del intérprete y de su gestualidad?

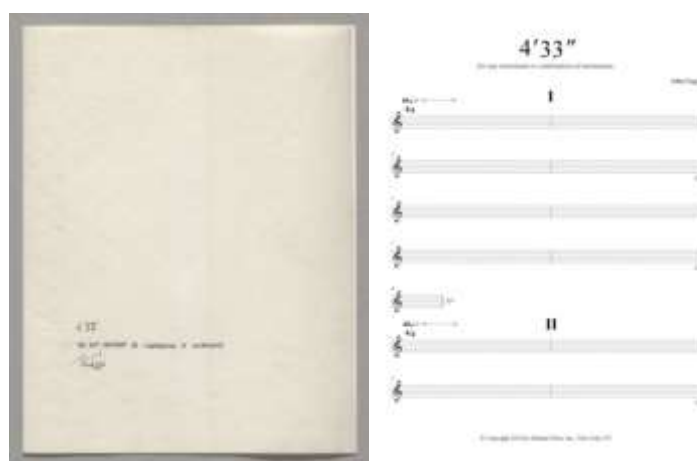


Fig 18. John Cage. *Silence* (primera y segunda partitura). 1952- 1953

⁵⁸ Interpretación completa de David Tudor. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>

Nos encontramos, de nuevo, con una imagen silenciosa, a semejanza de la marcha fúnebre de Allais. De nuevo, con una sugerente invitación a la escucha, un reencuentro con sonidos imaginarios y podríamos decir, por lo tanto, una interrupción en la imposición de un determinado discurso.

En relación a estos últimos casos de estudio expuestos, podemos encontrar algunas correspondencias con algunas piezas extraídas del cuerpo de trabajo de la artista japonesa *Yoko Ono*, en particular, de su célebre libro «*Grapefruit*» (pomelo) {1964}: un trabajo que comprende una amplia serie de piezas a modo de instrucciones para ser ejecutadas por los espectadores desde múltiples posibilidades conceptuales o performativas⁵⁹. Aunque este trabajo juega plenamente desde las premisas del arte conceptual, queremos dialogar con él desde dicha perspectiva (recordemos que no es nuestra intención hacer un homenaje al tercer punto del citado programa de *Weiner*), sino porque creemos que estamos ante un bello homenaje a la imaginación.



Fig 20. Yoko Ono. *The secret piece*. 1953



Fig 19. Mieko Shiomi. *music for two players II*. 1963

Por lo que no podríamos evitar nombrar «*the secret piece*» (la pieza secreta) {1953} donde en ausencia de las notas en clave de Sol, la mano izquierda - en clave de Re - ejecuta solamente dos notas negras y las instrucciones de Ono invitan a “decidirnos” por una música construida desde la imaginación. Mediante parte de estas

⁵⁹ Gran parte de estas piezas ofrecen particular atención al lenguaje mismo, en tanto que algunas de las instrucciones son construcciones autorreferenciales. Hablamos de una investigación sobre el lenguaje que también ha sido llevado a cabo por otros artistas conceptuales como Rémy Zaugg entre otros.

instrucciones, Ono dirige nuestra imaginación hacia un *posible* sonido: “tocar con el siguiente acompañamiento: el bosque entre las cinco y las ocho de la tarde, en verano”. Claramente la formulación lingüística de esta última instrucción despierta nuestra deseada *explosión de imágenes*, habitualmente, reprimida por los discursos hegemónicos de la visión.

Podríamos hablar de un gran elenco de artistas conceptuales cuyas composiciones musicales son instrucciones performativas, citando entre otros a Mieko Shiomi con su «music for two players II» (música para dos intérpretes II) {1963} o George Brecht «*Eight Piano Transcriptions for David Tudor*» (ocho transcripciones de piano para David Tudor) {1963}⁶⁰ o retornando a la propia Ono con su pieza «*Voice piece por soprano*» (voz para soprano) {1961}, pero en todas ellas nos encontramos con obras/imágenes que titubean en un espacio fronterizo entre literatura y arte en cuanto a la construcción de imágenes mentales. Deseamos detenernos, por tanto, en la *partitura secreta* de Ono, donde, similar a los casos de Cage y Allais, el encuentro, entre mirada e imagen, es un recorrido desde el territorio de lo visual hacia el de la imaginación.

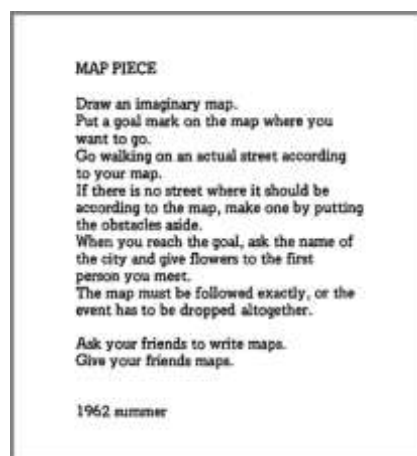


Fig 21. Yoko Ono. *Map piece (I)*. 1962

Yoko Ono trabaja también el sugerente terreno de los *mapas imaginarios* en su colección de instrucciones «*Grapefruit*». Dos consecutivas piezas, ambas bajo el título de «*map piece*» {1962 y 1964, *consecutivamente*} recogen instrucciones para la construcción de un mapa que pertenece *en toda su dimensión* a la imaginación del espectador. Veladas las coordenadas, las leyendas, las escalas y el largo elenco de datos y detalles informativos, ¿hacia dónde nos podríamos dirigir? Podría ciertamente despertar una incomodidad en algunos, pero nosotros, sin duda, nos encontraríamos, finalmente, en el liberado territorio de la imaginación, sin actos de sometimientos, sin represiones.

⁶⁰ En la exposición que se celebró en el año 2014 en el MOMA de Nueva York, se presentaron los trabajos de un conjunto de artistas del siglo XX cuyos trabajos estuvieron marcados por la influencia del «4'33''» de John Cage. Información disponible en: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386#slideshow>

En una extensión de la forma visual hacia la estética de la nada, seguramente encontramos en el célebre mapa de *Lewis Carroll*, que acompañaba su poema satírico «*The Hunting of the Snark*» (la caza del Snark) {1874}, el ejemplo más ilustrativo de los mapas imaginarios. Dentro de un espacio enmarcado por un contorno que, de forma natural, contendría la enunciación de múltiples informaciones (aquellas habituales de un mapa), encontramos, ahora, una *vacía* cartografía, una imagen *en silencio*, donde la ausencia de aquello que *esperábamos ver* (un mapa) se ejecuta un ejercicio de transferencia hacia otros lugares.



Fig 22. Lewis Carroll.
La caza del Snark. 1874.

Encontrar en lugar de aquel objeto que guía, un objeto que deja abierto el camino para que así nosotros, como espectadores, construyamos nuestros propios caminos. El mapa que como objeto de habitual carácter *informativo*, está obligado, por su razón de ser, a mostrarse transparente, aquí torna hacia la opacidad para generar otros imaginarios.

Tendría lugar, por tanto, un ejercicio de conversión de una imagen informativa hacia una imagen generadora de saberes. Señala *Byung-Chul Han* en su ensayo *salvación de lo bello*, las informaciones por su naturaleza son transparentes, “rechazan toda metáfora, todo revestimiento velador (...) están orientadas hacia el desvelamiento, hacia la verdad última”⁶¹. Sin embargo, aquello que genera saber “puede retirarse hacia el secreto”⁶².

El mapa de Carroll se mueve en un territorio enigmático sin poder ser desvelado: es un mapa secreto dedicado a la mirada de un espectador inquieto.

⁶¹ Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, p.49

⁶² Han, B. C. (2015), *op.cit.*, p.49.

V Poética de ocultación contra los discursos oficiales

En sus memorias del gulag, el escritor e historiador ruso *Alexander Solzhenitsyn*, apuntaba un popular proverbio que recoge, mediante las sutilezas de los imperativos, la naturaleza compleja y paradójica de la Memoria: « ¡No conviene recordar! ¡No hay que revolver el pasado! ¡A quien recuerde lo pasado que le arranquen un ojo! », pero el proverbio termina diciendo: « ¡y al que lo olvide que le arranquen los dos! »⁶³.

Desde la consciencia de la necesidad de una memoria *ejemplar* y no literal⁶⁴, una memoria que sirva, como decía el historiador Jacques Le Goff para *la liberación del hombre y no para su sometimiento*⁶⁵, precisamos entonces, desde la práctica del arte, refutar *sus abusos* en nuestra sociedad del control.

Ahí donde nace la *obligación de decirlo todo*⁶⁶, nace también el perverso ejercicio del *abuso* de la memoria; ahí donde se le otorga al silencio y a la ocultación el *único* papel de eternos cómplices del terror, nace también un peligro inminente para las democracias como advierte el filósofo e historiador búlgaro *Tzvetan Todorov* en su texto *Abusos de la memoria*. Ahí, nace una *amenaza de la memoria*, “ya no por la supresión de información, sino por su *sobreabundancia*. Por tanto, con menor brutalidad pero más eficacia –en vez de fortalecerse nuestra resistencia, seríamos meros agentes que contribuyen a acrecentar el olvido–, los Estados democráticos conducirían a la población al mismo destino que los regímenes totalitarios, es decir, al reino de la barbarie.”⁶⁷

La sobreabundancia informativa, la ligereza de la palabra, la elocuencia de las desmesuradas rememoraciones de nuestros días nos recuerda *el abuso de la memoria* por los sistemas totalitarios. La memoria requiere, sin embargo, de silencio para permanecer viva, pero éste no es un silencio cómplice del terror, es el silencio de

⁶³ Véase Solzhenitsyn, A. I. (2005). *Archipiélago Gulag I*. Barcelona: Tusquets.

⁶⁴ Tzvetan, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, p.33

⁶⁵ Tzvetan, T. (2000), *op.cit.*, p.7.

⁶⁶ Recordamos que las ideologías modernas de la comunicación florecieron sobre el trasfondo histórico de la posguerra. “Los medios de comunicación de masas, al difundir su propia selección de los hechos, remiten todos los demás acontecimientos a la oscuridad”. Sobre las diferentes acepciones de la palabra y el silencio en la era de la comunicación recomendamos la lectura de Le Breton, D. (2001). *El silencio*. Madrid: Sequitur.

⁶⁷ Tzvetan, T. (2000), *op.cit.*, p. 17.

recogimiento, del recuerdo, de lo *difícilmente* decible: es este silencio una *modalidad de lenguaje*, o más bien, el fracaso del lenguaje ante el dolor⁶⁸, una muestra de su insuficiencia⁶⁹.

Ante las habituales formas excesivamente habladoras de la *reminiscencia* en la escultura conmemorativa, Jochan Gerz, artista conceptual alemán, elige su particular poética de rememoración *en homenaje al olvido*. ¿Cómo mostrar lo que no se puede ver? Gerz hace un extraordinario uso de la ocultación para presentar su personal monumento contra los totalitarismos del siglo XX. Ante el ruido de los grandes desfiles, Gerz elige la poética de la ocultación y la invisibilidad, para así anunciar un divorcio de los monumentos conmemorativos, un divorcio de la Gran Conmemoración, en defensa de una memoria viva.

Es éste un disenso poético, claramente político, contra el discurso oficial del “elogio incondicional de la memoria y la ritual condena del olvido” cuya generalización, como decía Todorov, acaba siendo problemática⁷⁰. A pesar del continuo debate estético, social y político en torno a la escultura conmemorativa, los monumentos invisibles de Gerz han sido motivo de controversia y polémica. Es el disenso de Gerz, sin embargo, un disenso *necesario*, un recurso poético de *interrupción* de la mirada del espectador y de la comodidad del ciudadano pasivo, exigiéndole un pensamiento activo en torno a la memoria, recordándole su deber. Para señalar la *labor tranquilizadora* que es asignada al monumento, Gérard Wajcman, en su texto *el objeto del siglo*, hace una bella aproximación a la labor de “aquellos serenos que en otros tiempos recorrían por la noche las calles de las ciudades repitiendo « ¡dormid, buenos vecinos! »”. Como si, a semejanza de aquellos serenos, “todo monumento dijera a cada ciudadano «olvida, yo me acuerdo.»”⁷¹. Gerz des-ocupará a los monumentos de esa carga responsable operando, según las palabras de Wajcman: “una *transferencia* de memoria al hacer pasar la memoria muerta de los monumentos, que mortifican la memoria, hacia la memoria viva de los espectadores”⁷².

⁶⁸ “La sensación de dolor, parcialmente señalada en las ciencias humanas, los testimonios literarios, y sobre todo los de enfermos o heridos, es en primer lugar un hecho íntimo y personal que escapa a toda medida, a toda tentativa de aislarlo o describirlo, a toda voluntad de informar a otro sobre su intensidad y su naturaleza. El dolor es un fracaso del lenguaje”. Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, p.43.

⁶⁹ Le Breton, D. (2001), *op.cit.*, p. 84.

⁷⁰ Tzvetan, T. (2000), *op.cit.*, p. 18.

⁷¹ Wajcman, G. (2002). *Objeto del siglo*. Madrid: Ed. Amorrortu, p. 190.

⁷² Wajcman, G. (2002), *op.cit.*, p. 192.

Una de sus propuestas de mayor impacto en este sentido fue el «*Mahnmal gegen Faschismus*» (monumento contra el fascismo) {1986-1993} en Harbug, una comuna de la ciudad de Hamburgo, en Alemania: con un interesantísimo planteamiento para un monumento-procesual, Gerz y su mujer Esther Shalev-Gerz, también artista, invitaron a los habitantes de Harbug así como a los visitantes del pueblo a *inscribir*



Fig 23. Jochan Gerz. Detalle de la obra *monumento contra el fascismo*: participante inscribiendo su nombre en el monumento que pronto desaparecerá.

sobre la superficie de una columna de 12 metros de altura, revestida de plomo virgen, sus nombres y *firmar* contra el fascismo. Esta suerte de superficie *in memorándum*, sin embargo, se hundiría gradualmente hasta su completa ocultación bajo el suelo. En el año 1993, después de siete años y 70.000 firmas, el monumento-columna desapareció, ocupando su lugar, tras su ocultación, una placa en el suelo⁷³.

Junto a ella un documento informativo recoge en fotografías la evolución del proceso de ocultación y el texto original de invitación al ciudadano: un texto que termina así: «*Al final somos únicamente nosotros mismos quienes podemos levantarnos contra la injusticia*».

Aquella placa que ocupa hoy el lugar de la columna de inscripciones, abre una nueva fase en la relación del espectador con la obra de Gerz. Ahora, luego de una participación en el mismo proceso de *construcción de sentido* de la obra, el espectador será quien mantendrá viva la memoria a través de la palabra. Aquí reside la razón de ser de la obra. Aquí es donde tiene lugar aquella *transferencia* que señalaba Wajcman. El monumento



Fig 24. Jochan Gerz y Esther Sholav Gerz. *Monumento contra el fascismo*. Clausura. 1993

permanecerá en silencio, oculto, para así hacer hablar a los lugareños quiénes serán

⁷³ En el enlace <https://vimeo.com/102023622> se encuentra un breve vídeo-documental fotográfico que recoge el proceso de hundimiento del monumento inaugurado en 1986 hasta su completa ocultación en el año 1993.

los guardianes de la memoria. Frente a esta intencionada y radical propuesta de nada-para-ver, deberíamos señalar que las obras de Gerz distan en pensamiento de aquellas obras donde la nada-para-ver era una cuestión del ámbito puramente estético, en ocasiones un manifiesto de rechazo, en otras un desafío de los límites de la visibilidad⁷⁴. En la obra de Gerz la invisibilidad se hace indispensable: es su *materia prima*, su “materia de construcción”, según Wajcman. ¿De qué otra materia sería el olvido? Extremadamente conmovedora, pese a su estética de nada-para-ver, aquí *la nada* es extraordinariamente palpable: la memoria en las obras de Gerz está viva e inquieta.

Este ejercicio de ocultación y de invisibilidad será aún de mayor radicalidad en su monumento «2146 Steine - Mahnmal gegen Rassismus» (2146 adoquines – monumento contra racismo) {1993} en la ciudad alemana de Saarbrücken. Estamos ante el célebre monumento invisible de Gerz. Ante la ausencia de cualquier documentación visible sobre el proceso⁷⁵, resta solo el nombre *oficial* de la plaza denominada ahora, tras la aprobación del proyecto por parte del parlamento provincial, *plaza del monumento invisible*.

Recordamos que con la ayuda de las comunidades judías de Alemania, se recopiló una lista de los cementerios judíos *en uso* del país antes de la segunda guerra mundial. Los nombres de dos mil ciento cuarenta y ocho cementerios fueron *inscritos* sobre un idéntico número de adoquines de los ocho mil que cubrían la extensa avenida que cruzaba la plaza del parlamento provincial (lugar que en otra época pertenecía a la Gestapo): los adoquines se restituían posterior a la inscripción por su lado reverso, *enterrándose* la inscripción con el nombre del cementerio en el suelo, permaneciendo así la plaza intacta tras cada intervención⁷⁶.

⁷⁴ La imagen de la placa que resta ahora en lugar del bloque de inscripciones del *monumento contra fascismo*, podría recordarnos la obra *Vertical Earth Kilometer* (1977) del artista norteamericano Walter de María: una placa de arenisca que rodeaba la parte visible de escultura instalada bajo suelo: una varilla de metal de un kilómetro de longitud y 5 cm de diámetro. La intención de De María era un desafío a la imaginación, no obstante, era un enigma-espectáculo, una oda, de nuevo, a la sociedad del shock de la mirada.

⁷⁵ Gerz hizo hasta desaparecer los planos que contenían la colocación de los adoquines inscritos con los nombres de los cementerios judíos.

⁷⁶ En un comienzo Gerz, junto a los estudiantes de la *Hochschule für Bildende Kunst*, realizaban sin el permiso de las autoridades, las extracciones de los adoquines para su correspondiente inscripción, sustituyéndolos temporalmente por otros, y finalmente serían restituidos por los originales con los nombres de los cementerios inscritos, ésto es, el nombre de un cementerio por cada adoquín. Tras la aprobación del proyecto por el parlamento, las intervenciones prosiguieron y los dos mil ciento cuarenta y seis adoquines fueron intervenidos y restituidos de nuevo.

Bajo los pies del transeúnte que camina en la plaza del monumento invisible yace la memoria de Alemania, yace el olvido, yacen las ausencias. Cruzando la inmensa plaza, Gerz recuerda al transeúnte aquella realidad desgarradora que está enterrada bajo sus pies, como si le estuviera diciendo, según palabras de Wajcman: «Véase sobre qué está edificada Alemania»⁷⁷.

La poética de ocultación de las obras Gerz, al contrario de las elocuencias de las artes de nuestra época es de una extraordinaria calidad en cuanto al lugar que otorga a una mirada *pensante*. El trabajo de Gerz es una firme defensa del pensamiento y de su libertad, activándolo y así activando la memoria, extrayéndola de los marcos de un discurso oficial e impuesto - el de los estados – y, en su subordinación, el del monumento que, siempre acompañado de ciertas controversias, reprime otros discursos con su presencia oficial.

La plaza del parlamento de Saarbrücken, la plaza del *monumento invisible*, es un extraordinario *trompe-l'œil* de nuestros tiempos, pero no hay en ello ni esencialismo ni publicidad. No tiene cabida en él ningún servicio de propaganda política ni social. Es más bien una resistencia a ella. Desde un extraordinario y discreto silencio visual, hace homenaje al olvido, se ocupa de una suerte de hacer-ver, pero éste distará radicalmente del “hacer-ver, para hacer-creer” que nos advertía Baudrillard. Aquí sus alarmas no son necesarias. La práctica de Gerz no tiene pretensiones de *hacer-creer*.



Fig 26. Jochan Gerz.
Plaza del monumento invisible Saarbrücken,
Alemania. 1993.



Fig 25. Detalle. Jochan Gerz.
Plaza del monumento invisible.

⁷⁷ Wajcman, G. (2002), *op.cit*, p.193.

Pensamos pues en una bellísima similitud que apreciamos entre la infinitud de adoquines que cubren, a modo de una extensa tela, la plaza del parlamento y la ya citada cortina de Parrasio. Gerz como Parrasio engaña la mirada, para así después seducirla, y recordarle el olvido que yace a sus pies. El anhelo de Zeuxis de conocer lo que había tras la cortina de Parrasio, es el anhelo que despierta la ocultación de Gerz, no tanto en cuanto a descubrir la veracidad de la existencia de las inscripciones ocultas, sino en conocer su razón de ser y en este preciso anhelo reside el sentido poético de las obras de Gerz.

IV. Investigación en proceso: documentación y práctica

En este último capítulo donde nos dedicaremos a los procesos de formalización plástica de nuestro pensamiento, caeríamos ineludiblemente en una ligereza en su formulación, si no señaláramos la metodología de trabajo de nuestra investigación en cuanto a la tejeduría de relaciones entre los dos confrontados espacios productivos generados por la teoría y la práctica, en cuanto a la generación de saberes.

Desde una aproximación a la deconstrucción de la lógica *causal* que generalmente acompaña esta pareja, nos dirigimos hacia una mayor atención sobre la metodología de nuestra investigación artística – desde la Academia -, resaltándose, naturalmente, en nuestra mente una cuestión esencial: ¿Cómo relacionar desde la investigación artística estas dos empresas habitualmente enfrentadas entre sí *sin la creación de una jerarquía basada en la causalidad*?

Retornando a las palabras de Chus Martínez en su artículo *Felicidad Clandestina*, encontramos en el espacio cedido por la desaparición de dicha lógica, la constitución de *otro* espacio, el de la “reverberación”. Martínez utiliza esta noción tomada de Gaston Bachelard en su *poética del espacio* para incidir sobre la necesaria ruptura de “la ecuación obra-comentario” en una investigación artística:

“En el intento de establecer una correlación entre las ideas y la representación de estas se niega lo inesperado y, por tanto, la esperanza de cambio. La reverberación nombra algo muy distinto –y más complejo– que la interdisciplinaridad, el préstamo de ideas y de conceptos entre ciencias. La investigación artística sabe que la práctica artística genera conceptos a partir de intuiciones y que el reto estriba en su formalización. Esto es tanto como afirmar que la relación con la teoría no debería seguir una lógica de causa-efecto.”⁷⁸

I En torno a las “Practice-based research”

¿Cómo establecer esas *nuevas relaciones* entre la práctica artística y la gramática teórica lejos de las categorías normalizadas? Habitualmente desde el territorio de la investigación se habla de los géneros metodológicos denominados como *practice-*

⁷⁸ Martínez, C. (2010). *Felicidad clandestina: ¿qué queremos decir con investigación artística?*. Índex, núm. 0, otoño (10-13) Barcelona: MACBA, p.13.

based research o practice-led research, donde la práctica artística es la base de la investigación, encontrándose la escritura en lugar de una suerte de suplemento⁷⁹. Quizás sería mejor hablar de “prácticas teorizantes”⁸⁰. Creemos que la investigación desde el arte tendría que ocupar un lugar de negociación sin categorizaciones encorsetadoras, un lugar que sea un sugerente *entrecruce* para los registros citados desde un diálogo horizontal, un lugar fronterizo que devenga, en definitiva, en detonante para la generación de nuevas formas para comprender el mundo que nos rodea.

En el texto “*¡A las armas! Herramientas y rigor para la investigación en arte*”, Javier Ramírez Serrano, su autor, nos advierte cómo, frecuentemente, nos encontramos en Bellas Artes con investigadores reconvertidos en humanistas, lo que daría lugar, por tanto, a que las herramientas y la metodología de su investigación se alejen de los terrenos de la experimentación creativa de una exploración artística. Es primordial, señala Ramírez Serrano, que se dé vía libre al uso de herramientas puramente artísticas para su desarrollo⁸¹. No podríamos evitar esta puntualización para recordar y recalcar que desde la Academia de Bellas Artes el sujeto que investiga es, generalmente, un artista investigador y ésto constituye un ingrediente de carácter relevante en el *modo* en que la investigación se desarrolla. Lo que ésto, naturalmente, no quiere decir es que se incluyan procedimientos “especulativos y frecuentemente fortuitos”⁸² como, erróneamente, se podría asociar a una investigación de carácter artístico. Partiremos en todo momento desde el territorio del rigor.

Para finalizar estos apuntes, previamente a la enunciación de las obras formalizadas (a través de medios plásticos), quisiéramos advertir que posiblemente *el orden lineal de lectura* pueda ser responsable de una natural confusión respecto *al orden de construcción de la investigación*. Por ello, quisiéramos evidenciar, en estas líneas, que dicho ejercicio no ha seguido un orden lineal, sino construido en *modo de un tejido*⁸³, conformando –desde este deseo hemos partido– que la teoría y la práctica conformen

⁷⁹ Véase el capítulo “Exposición de la investigación artística: Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue” de Helena Grande publicado en Blasco, S., Insúa Lintridis, L., Ramírez Serrano, J., Fernández Ruíz, B., Grande, H., Fernández Polanco, A., & Simón, A. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Ediciones asimétricas, p.89.

⁸⁰ Tomamos prestada esta expresión de las clases magistrales de la docente Dra. Aurora Fernández Polanco en la asignatura “Teoría e investigación en Bellas Artes” dentro del programa del MIAC 2015-16.

⁸¹ Blasco, S., Insúa Lintridis, L., Ramírez Serrano, J., Fernández Ruíz, B., Grande, H., Fernández Polanco, A., & Simón, A. (2013). *op.cit.*, p.68.

⁸² *Ibid.*, p. 69.

⁸³ Recordamos el concepto de escritura-montaje como una suerte de tejido entre distintos registros de pensamiento. Véase: Adorno, T. W. (2003). “*El ensayo como forma*” en *Obra completa*. Madrid: Akal.

un mismo dispositivo de conocimiento, sin acceder al mencionado juego de dicotomías.

Y en cuanto al pensamiento, decir que ha sido construido *no previamente al ejercicio de escritura*, sino *mientras* ésta ha tenido lugar. Por tanto, la configuración de este capítulo no deviene como último elemento de un ejercicio lineal en la investigación, sino que su lugar es debido a un orden meramente de *colocación*, no de construcción: la formulación plástica de nuestro pensamiento no sigue una relación de subordinación con la gramática teórica. Refutando la idea de la causalidad, todo nuestro registro plástico ha sido parte de la construcción del pensamiento desde el comienzo de la investigación, evitando una probable delegación del equívoco papel de *conclusión final* del desarrollo teórico o acaso (erróneamente pensado) su posible consecuencia.

II *Partituras imposibles: « Marchas fúnebres para Cincinnatus C. »*



Fig 27. Pere Portabella. *Silencio antes de Bach* 2007. Fotograma.

Inspiradas en el legado de la partitura silente de Alphonse Allais⁸⁴, «*las marchas fúnebres para Cincinnatus C.*» {fig. 29 – fig. 36} conforman un trabajo en formato de cuatro *imposibles* partituras para una pianola. Dedicadas al joven *Cincinnatus C.* - principal sujeto de la novela *Invitado a una decapitación* del escritor ruso *Vladimir*

⁸⁴ Casos de estudio motivo de análisis y reflexión en el capítulo IV.

Nabokov - condenado a muerte por la incomodidad que causa su condición de *opacidad* en un mundo de ciudadanos transparentes⁸⁵, «*las marchas fúnebres*» se presentan como una *secuencia repetitiva* desde una reiteración que es asociada a la ignorancia de la hora de su ejecución.

“*The great pains of life can not speak*” (las grandes penas de la vida son mudas), había dejado escrito el mismo Allais en el proceso de ideación de su partitura que permanece *en silencio*. Desde la práctica de nuestra investigación, en disenso con las elocuentes y estridentes ceremonias, quisiéramos abogar por el lenguaje del silencio, tanto en cuanto al sonido como a la imagen. Las partituras que presentamos para «*las marchas fúnebres para Cincinnatus C.*» extenderán el silencio de la composición hasta permanecerse la partitura *íntegramente* en silencio, contando, en contraposición con la naturaleza del funcionamiento de la pianola, con una limitación física en cuanto a la inexistencia de las perforaciones en su superficie de lectura⁸⁶, restando así invalidadas para la ejecución de un *posible* sonido.

Permanecerán, no obstante, a disposición de la mirada del espectador *las dinámicas* que acompañan la composición musical⁸⁷.



Fig 28. Pere Portabella. *Silencio antes de Bach*. 2007. Fotograma. 3'57''

Escritas sobre la superficie de la partitura de la pianola y acompañadas de las *líneas de modulación* dinámica que se presentan dibujadas en formato de puntos discontinuos y oscilantes, serán accesibles *para* la mirada del espectador como un guiño a un sonido velado, aunque latente. Con la indicación de un tempo *Lento moderato*, las dinámicas de «*las marchas fúnebres para Cincinnatus C.*» vacilan entre

⁸⁵ La novela transcurre durante los últimos veinte días de la vida de Cincinnatus C. Véase Nabokov, V. (2011). *Invitado a una decapitación*. Barcelona: RBA libros.

⁸⁶ Quizás sea conveniente recordar que la lectura y ejecución de las composiciones musicales en una pianola se realiza a través de un mecanismo neumático que se activa cuando el sistema interno del instrumento detecta las perforaciones sobre el papel de la partitura (transcripciones de las notas musicales), lo que conllevaría a una diferencia de presión, accionándose las válvulas del sistema que a su vez impulsan el movimiento de la tecla correspondiente a la nota de la perforación.

⁸⁷ Las dinámicas indican el grado de intensidad del sonido para la ejecución de las notas. Recordamos que en el caso de la pianola a pesar de un mecanismo de funcionamiento automático, también existe la posibilidad de interpretación por parte de un músico: de ahí que junto a las perforaciones de la partitura de la pianola nos encontremos habitualmente con las indicaciones escritas de las dinámicas así como las líneas de modulación continua que señalan al intérprete la intensidad de presión de los pedales.

las graduaciones *ppp* y *mp*⁸⁸ rozando los diversos registros del *susurro*, como si tratasen de sus diversas modalidades, de las distintas intensidades del silencio.

Aquí se establece, pensamos, una interesante similitud entre la subjetividad natural que es habitualmente asociada a la ejecución de las dinámicas en la música por parte del intérprete y la subjetividad interpretativa del espectador en el ejercicio de retórica visual con una imagen artística: un ejercicio relativo según el grado de acercamiento, participación y, naturalmente, las caracterizaciones de la aproximación del espectador. Precisamos señalar que en nuestro caso, creemos, que el espectador, el oyente y el lector-intérprete constituyen un mismo cuerpo: frente a la partitura *en silencio*, tendrá lugar un sugerente entrecruce de líneas invisibles asociadas a distintos procesos cognitivos⁸⁹.

Las dinámicas musicales y las líneas de modulación son componentes visuales al mismo tiempo que permanecen leales a un ejercicio de lectura musical, de ahí que el lector y el espectador se unifican, abriendo así un *espectro imaginario* de sonidos desde el terreno del silencio visual de la composición. El sonido, velado, será solo audible en la mente del espectador, en una imaginación que se empodera desde los guiños de la imagen: la formulación lingüística del título, las características de las *dinámicas* y, finalmente, los *tempos* construyen un triángulo de acceso *semiabierto* a un sonido que se resiste a ser desvelado en toda su dimensión, y permanecerá como un susurro imaginario en la mente del espectador.

«*Las marchas fúnebres para Cincinnatus C.*» incluyen dentro de sí una cuarta partitura (*imposible* partitura, recordemos), «*el banquete de M'sieur Pierre*» {*el banquete del verdugo*}⁹⁰, sutilmente diversa en cuanto a composición. Siendo una celebración, con cierta frecuencia citada en la Literatura Universal, la historia de las religiones y,

⁸⁸ Las indicaciones de las graduaciones de «*las marchas fúnebres para Cincinnatus C.* » vienen inscritas a grafito sobre el papel de la partitura, incluyendo las cuatro posibilidades entre *ppp* (pianissísimo), *pp* (pianísimo), *p* (piano) y *mp* (mezzopiano).

⁸⁹ Hablamos de una unificación de sujetos en el proceso de recepción de la obra, así como de una relación de correspondencias entre imagen y sonido. Creemos que este planteamiento se acerca en mayor medida a aquel que guió a Allais para la construcción de su partitura. No obstante, en el caso de la partitura «*Silence*» de John Cage, aunque el *silencio visual* de la partitura pudiera crear sujetos receptivos (espectador/oyente) paritarios, el concepto que residía bajo su obra dista del de Allais y asimismo ocurre en nuestro caso presentado, dado que Cage incide más bien en la existencia de unos sonidos no imaginarios (su objeto de estudio no es la mente del receptor) sino aquellos *físicamente* existentes, desde el latido del corazón, tos, risas, etcétera del público hasta el sonido del tráfico fuera del lugar de interpretación de la pieza.

⁹⁰ M'sieur Pierre era compañero de prisión y a la vez el verdugo asignado para la ejecución de Cincinnatus.

naturalmente, en la Historia del Arte⁹¹, en la historia que acompaña al condenado *Cincinnatus C.*, el banquete tiene lugar antes de su ejecución, en su propia presencia (él es uno de los invitados), construyéndose un escenario de extrema crueldad e inhumanidad donde el que pronto será degollado presencia la alegría de quienes festejan su futura muerte. La composición de esta partitura permanecerá, en coherencia con las otras tres partituras, en silencio *visualmente y físicamente*, sin las indispensables perforaciones para la ejecución de la música, restando solo y, de nuevo, la inscripción de las modulaciones entre las dinámicas (dibujadas sobre la superficie de la partitura) que en esta ocasión vacilarán entre las graduaciones de *mp* a *fff*⁹² junto a un tempo de *allegro moderato*.

III Libro de artista « El pasado [no] es prólogo »

En la formalización de algunas prácticas de ocultación, encontramos la formulación de recursos de naturaleza bien distinta, que oscilan entre acciones de un formalismo puramente conceptual a otras que hacen uso de recursos expresamente plásticos. En esta segunda clasificación nos detendremos, brevemente, para crear el antecedente de nuestro pensamiento de cara a la presentación de nuestra segunda propuesta.



Fig 29. Robert Rauschenberg. *Dibujo borrado de De Kooning*. 1953

Entre los gestos de ocultación en los territorios de la pintura encontramos diferencias que, aun pareciendo sutiles, son significativos en cuanto a la generación del sentido poético de la obra. En efecto borrar una imagen, cubrirla con capas de pintura o simplemente construir una pintura íntegramente monocroma⁹³, ofrecen, ante nuestra mirada (nuestra *cansada y*

⁹¹ Recordemos como ejemplo la extraordinaria pintura «*la degollación de San Juan Bautista y el banquete de Herodes*» de Bartholomäus Strobel, 1630-1633.

⁹² Las indicaciones de las graduaciones de «*el banquete de M'sieur Pierre*» vienen inscritas, idénticamente al caso anterior, a grafito sobre el papel de la partitura, incluyendo las cuatro posibilidades entre *mf* (mezzoforte), *f* (forte), *ff* (fortissimo) y *fff* (fortississimo).

⁹³ En la historia del monocromo encontramos intenciones de naturaleza muy distinta. Claramente la propuesta de Alphonse Allais es diversa de aquella de Kazemir Malevich, aunque sendas propuestas presenten imágenes artísticas que puedan aproximarse en su estética de nada-para-ver. En nuestro

sobreestimulada mirada), una imagen donde nada hay, nada se ve. No obstante, existen diferencias esenciales entre estas propuestas en cuanto a su pensamiento y, naturalmente, a su ejecución.

Para la plena comprensión de estas distinciones, tomamos la obra «*Erased de Kooning Drawing*» (Dibujo de De Kooning borrado) de Robert Rauschenberg como caso ilustrativo, no tanto por la polémica que es asociada a la acción de Rauschenberg⁹⁴, sino por la poética que yace bajo su gesto de *borrar*. Aquello que está ante nuestra mirada, es aquello que resta de una imagen borrada, una imagen-vestigio de *otra*, ahora oculta – ocultada - ante nuestros ojos. Por ello cabe apuntar que es éste no un recurso de ocultación íntegra, un gesto de invisibilización, ni un mero homenaje a la estética anti-retiniana. Tras el gesto de borrado de Rauschenberg está latente la huella de la *cosa borrada* y esta diferencia es bien importante si comparamos esta obra con las pinturas monocromas de Allais. No estamos, por tanto y como apuntaba Reguera, ante un papel en blanco, sino *un papel blanqueado*⁹⁵. El borrado en sí es el velo de la obra: en él reside su sentido poético.

Desde esta puntualización, planteamos, en formato de un libro de artista {fig. 40 – fig. 42}, un trabajo evolutivo de construcción de pensamiento en torno a las posibilidades expresivas de la ocultación en cuanto a su relación con la escritura. Partiendo de una serie de esbozos preparatorios para una posible escultura y desde la observación de las tensiones que se generan entre las formas dibujadas y las anotaciones escritas (con el carácter reflexivo inherente a la naturaleza de los pensamientos de un cuaderno de taller), encontramos en la ocultación de una de sus partes o de todo el dibujo un espacio de negociación *visual* sugerente en cuanto a las nuevas relaciones que se generan sin la imposición del dibujo. La escritura aquí, en efecto, no ha sido propuesta como un *resto* de dibujos ocultados, sino una puerta de acceso a una *pensada* imagen (para una escultura), pero, precisamente, será ésta una imagen que se completa en la mente de quien *mira*, ciertamente de mayor opacidad, pero esto no

trabajo, hemos descartado hacer un diálogo con los “monocromos”, dado que se desvían del territorio de nuestro objeto de estudio.

⁹⁴ Según las palabras del propio Rauschenberg «*Erased de Kooning Drawing*» fue entendido por el público como una protesta hacia el arte expresionista, una pura acción de destrucción o una suerte de vandalismo. De ahí que es conocida habitualmente desde una perspectiva de controversia. Rauschenberg, sin embargo, estaba interesado por la poesía del gesto de borrar, una investigación bien lejana de la idea de la destrucción del arte. Para más información sobre el pensamiento del autor en la elaboración de esta obra: https://www.youtube.com/watch?time_continue=205&v=qfp8pcL2Wj4

⁹⁵ Reguera subraya cómo la presencia del letrero que acompaña el dibujo borrado construye una diferencia en cuanto a una diversa aproximación a la obra. Véase Reguera, G. (2008). *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac, p.43.

es una osadía cualquiera, nace desde la urgencia del silencio, de la necesaria interrupción del continuum de la mirada y de una invitación a una mirada *otra*.

Se ha precisado, por tanto, partiendo de los esbozos originales, de nuevas elaboraciones, mediante un ejercicio de deconstrucción en capas⁹⁶, una suerte de selectiva transcripción, una consciente inscripción de modo que el espacio que resta ausente, delimitado por los guiños de la escritura y otros códigos *de indicación*⁹⁷, constituye un espacio, en exposición, abierto a una mirada que ahora ya no necesitará controlar todo desde la transparencia de aquello que ve, sino desde *su* imaginación. Podría darse, quizás, un efecto de orden inverso a la lógica *bachelardiana* de acción imaginante⁹⁸: ahora, será la imagen ausente que despertará otras imágenes presentes, en nuestra mente: imágenes mentales, imágenes *imaginadas*.

En última instancia, restaría por exponer un matiz que consideramos relevante en cuanto a las posibles tensiones de los lenguajes. En el mencionado ensayo *la cara oculta de la luna* donde se exponen las caracterizaciones de las obras categorizadas como veladas, Reguera, autor del texto, hace un interesante estudio sobre la diferencia esencial que existe entre un texto literario y un texto visual donde la palabra está al servicio de la mirada. Como apunta Reguera “la palabra escrita tiene una naturaleza potencialmente gráfica, pues en el fondo, es dibujar”⁹⁹. En estos textos, en efecto, el espectador, no solamente lee, sino que también ve. Esta diferencia es sustancial en la manera que hemos concebido la poética de la ocultación en este trabajo.

La mirada encuentra un conjunto de códigos de interacción, las denominadas *interferencias del lenguaje escrito*¹⁰⁰ que el texto visual ofrece, además de los códigos

⁹⁶ Para este trabajo de re-elaboración requeríamos, necesariamente, de un soporte traslúcido de escritura en cuanto a la posibilidad que ofrece para una transcripción selectiva. Hemos optado, por ello, por papeles vegetales por su traslucidez así como por la lealtad al gesto de la escritura original (de los esbozos originales), descartando las pruebas con papeles japoneses de distintos gramajes entre otros y, asimismo distintas herramientas de *inscripción* (impresión, estampación fotograbado, etcétera), decantándonos, en último término, por una escritura directa sobre el papel vegetal.

⁹⁷ Hablamos de códigos *naturales* de una escritura de carácter de apunte: anotación de medidas, observaciones sobre materiales, planteamiento de dudas, hasta naturalmente inscripción de pensamientos vinculados a otros ámbitos de preocupación del sujeto de investigación. Desde este último punto, el trabajo es recogido bajo el título «*el pasado [no] es prólogo*».

⁹⁸ Véase la página 18 del capítulo II del presente trabajo.

⁹⁹ Reguera, G. (2008). *op.cit.*, p.25.

¹⁰⁰ Reguera expone estas interferencias como factores alingüísticos que acompañan un texto escrito, desde el modo en el que están dispuestos los caracteres sobre la superficie escrita, cuál es su superficie, el tamaño de las letras, su color, el colore del fondo, el contexto en el que se presenta la superficie escrita. *Ibid*, p.24.

previamente citados. De ahí que el proceso de construcción de imágenes mentales se compone de una naturaleza diversa a aquel que pertenece al texto literario.

Subrayamos pues que en nuestra investigación no tiene cabida la sustitución de la imagen por su formulación lingüística. Nuestra propuesta necesariamente se mueve en un territorio visual, ya que es este territorio donde queremos permanecer, interaccionando con él, cuestionando sus límites y negociando sus posibilidades. La escritura visual podrá ser una aproximación a una suerte de desvelamiento, aunque éste no tendrá lugar, en toda su dimensión, porque justamente en ese *no desvelarse* reside el sentido poético de nuestra propuesta.

IV « Emily y un poema de Charles Simic »: ocultación en el título como recurso velado

A lo largo de su ensayo *la cara oculta de la luna*, Galder Reguera argumenta la necesidad de las *formulaciones verbales* de un estado de cosas para poder acceder, *posiblemente y en parte*, a la razón de ser de aquellas obras que categoriza como *veladas*¹⁰¹. El ensayo de Reguera recoge un conjunto de casos de estudio donde la ideación de una cierta ocultación (de parte o de toda la obra) será solo accesible a través de la palabra: “Si el pintor, a través de la palabra hablada, del título de la obra, etcétera, centrara la atención en esa parte premeditadamente cubierta de la obra, la cosa cambiaría. En ese caso, el artista ofrecería la apertura a la parte velada, dotando a la misma de un significado nuevo no accesible a través del ojo”¹⁰².

Desde un interés por la singular correspondencia que habita entre una imagen artística y la formulación de su título, quisiéramos *extender* los recursos de interrupción - de nuestras anteriores propuestas - desde la imagen hacia la formulación de su título, para revisar las posibles generaciones de significados asociadas al título de una imagen, y *suspender* – así deseáramos -, desde nuestro ámbito de preocupación y mediante los recursos *de un lenguaje velado*, el carácter informativo que habitualmente le es asociado.

«Emily y un poema de Charles Simic» {fig. 37 – fig.40} recoge nuestra proposición que pretender ser una aproximación, desde la práctica de nuestra investigación, a las

¹⁰¹ *Ibid*, p.44.

¹⁰² *Ibid*, p.36.

tensiones entre una imagen pictórica y su título, dialogando, en particular, con el registro de la poesía para estudiar la problemática que nos acompañaría en este ejercicio.

Éste será un espacio reflexivo para revisar, desde la concepción clásica de *Ut pictura poesis*, las tensiones que se generan cuando la imagen pictórica es acompañada de la formulación de un título en base a los versos de un poema. Nuestro deseo no es tanto revisar las transcripciones entre los lenguajes de pintura y poesía (una presencia que velaremos por desviarse de nuestro objeto de estudio), sino aproximarnos a las posibilidades del uso de la palabra como extensión de la imagen, ésto es, a través de su formulación en el título de las obras, como un recurso de interrupción en ese encuentro del espectador con la imagen.

Si retornamos, brevemente, a una revisión de nuestros casos de estudio, encontramos en una gran parte la formulación de un título cuya relación con la razón de ser de la obra no titubea en un territorio de ambigüedades o acaso de informaciones, sino desea convertirse en un diálogo que invita a un distinto acercamiento del espectador.

En nuestra propuesta hemos jugado con un desafío: trabajar con una imagen pictórica que reside en una concepción clásica de este registro artístico, una pintura de lenguaje abstracto y autorreferencial de tal modo que distaría de nuestras dos propuestas anteriores, pero partir de esta concepción nos ha permitido estudiar posibilidades que de otro modo no podríamos rescatar. Pero no deseamos que esta pintura sea entendida como un objeto final, sino como el soporte que ha sido para nuestra investigación sobre las correspondencias entre imagen y la formulación del título.

Desde nuestra propuesta en diálogo con un poema de *Charles Simic*¹⁰³, pensamos: ¿Cómo crear asociaciones de una menor probabilidad, de menor obviedad entre estos dos registros hermanos? ¿Cómo interrumpir la evidencia de una mirada que desea controlar aquello que ve a través de la producción de un sentido literal de la información que lee junto a la imagen?

La pintura se ha colocado, a lo largo de la historia, en la habitual representación ilustrativa de un poema (o de un texto literario). Desde la refutación de la mimesis, ¿cómo evitar la banalización de esta suerte de transcripción entre lenguajes en nuestros tiempos de imágenes-superficie? Pensamos pues en el necesario abandono

¹⁰³ Hemos considerado no desvelar el poema al lector de este trabajo con el deseo de evitar la irremediable activación de asociaciones que tendrían lugar en el ejercicio del acercamiento de la mirada.

del lenguaje informativo en los títulos de las obras e invitar en su lugar a un juego de seducciones.

En correspondencia con estas preocupaciones, tomando el poema como fuente *lingüística*, hemos trabajado en la elaboración de un elenco de títulos, valorando las posibilidades que cada una ofrece, en cuanto a la *posible* generación de enigmas en relación a la pintura. Sin embargo nuestros intentos, en este sentido, han resultado fallidos: en todos los casos¹⁰⁴ caeríamos en una manifestación excesivamente evidente, excesivamente informativa. ¿No sería éste un territorio para jugar *diversamente* desde el territorio de la imaginación?

En este lugar, encontramos un interesante espacio de negociaciones sobre la habitual relación que establece el espectador con las obras (en especial frente a propuestas de mayor abstracción, tanto en un sentido formal como conceptual) y valoramos las posibilidades de la palabra como un territorio de seducción, quizás, de mayor complejidad, pero, sin duda, con un mayor ángulo de apertura en cuanto a la acción *imaginante* que sugería Bachelard.

Dado el carácter fuertemente descriptivo del poema en cuestión de Simic, nos encontramos ante la imposibilidad de asignar una referencia a su contenido, en el título de la obra, sin que seamos, con ésto, arrastrados por un ejercicio de torpes asignaciones, que nos llevarían a una banalización de la razón de ser de la pintura, de ahí que hemos optado, en último término, por su ocultación: «*Emily y un poema de Charles Simic*».

El poema permanecerá velado, sin referencias, sin asociaciones. Solo restará un guiño: *Emily*, un enigma de Simic por descubrir por el espectador. Pensamos en este ejercicio como la ocultación de cualquier indicio informativo, en defensa de la condición poética de la imagen pictórica, en defensa de su “derecho a imaginar”. Insistiremos en la necesidad de sustraer los excesos informativos, las asociaciones discursivas tradicionales para dar acceso a otras miradas, otras lecturas desde una imagen artística que, desde nuestros tiempos, desea ocupar otro lugar en su encuentro con la mirada.

¹⁰⁴ En la elaboración de esta lista, hemos tenido en cuenta recursos varios desde la formulación del título del poema o de alguno de sus versos, como la modificación del orden de su contenido o la sustracción u ocultación de determinadas palabras, etcétera.

V *Exposición como dispositivo de conocimiento*

«Un dispositivo es un acto de pensamiento.
Cada nuevo dispositivo diseña, al menos, un ángulo de pensamiento.»¹⁰⁵

Raymond Bellour

En esta última sección, retornaremos, por unos instantes, a nuestras premisas planteadas en el inicio del presente trabajo sobre nuestra relación con la Academia: ¿No sería acaso una imprudencia olvidar el lugar donde se *sitúa*, y por tanto, se *expondrá* nuestra investigación? Y ahora desde este pensamiento activo, ¿Cómo *exponer* nuestra investigación artística en el ámbito académico?

El término *exposición* en nuestro campo de trabajo comprende un doble significado. Helena Grande nos señala sus caracterizaciones en su texto previamente mencionado:

“En el ámbito de la escritura académica (exposición) es sinónimo de explicar, referir, plantear, describir o incluso razonar, mientras que en el mundo del arte se encuentra cerca de palabras como exhibir, representar, o mostrar. El concepto de exposición de la investigación conecta este doble significado de la palabra exponer con la intención de reconsiderar el escrito académico y replantearlo como escritura que está entre la práctica y la teoría, así como también entre modos de trabajo académicos y no-académicos.”¹⁰⁶

En este territorio fronterizo de negociaciones quisiéramos plantear la exposición de nuestra investigación como un *dispositivo de conocimiento*: un dispositivo que permite la generación de saberes desde la investigación artística. Sería necesaria aquí hacer una aproximación mayor a la idea general dispositivo, previa su aplicación de cara al planteamiento de nuestra exposición. Dentro de su extenso y sugerente estudio *Che cos'è un dispositivo?* el filósofo italiano *Giorgio Agamben* nos proporciona su propia definición del concepto de dispositivo como “*literalmente cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar,*

¹⁰⁵ Véase Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes*. Buenos Aires: Colihue.

¹⁰⁶ Helena Grande toma este doble significado de los apuntes de Michael Schwab, editor de la revista *Journal for Artistic Research* (JAR). Véase el capítulo “Exposición de la investigación artística: Una aproximación al *Journal for Artistic Research* y el *Research Catalogue*” de Helena Grande publicado en Blasco, S., Insúa Lintridis, L., Ramírez Serrano, J., Fernández Ruíz, B., Grande, H., Fernández Polanco, A., & Simón, A. (2013), *op.cit*, p.89.

controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos"¹⁰⁷.

Así pues, dentro de nuestro formato de exposición el dispositivo no estaría constituido únicamente por el conjunto de objetos, su disposición, el lugar y el espectador, sino que "el dispositivo mismo es la red que se establece entre los distintos elementos de este conjunto resueltamente heterogéneo"¹⁰⁸ recordando las palabras del filósofo francés *Michel Foucault*. Dentro de la perspectiva foucauldiana son de interés para nuestra investigación las denominadas *relaciones de fuerza* que señala el filósofo dentro de la "naturaleza *estratégica*"¹⁰⁹ del dispositivo.

Desde hace tiempo se reflexiona sobre el espacio expositivo como aquel que *posibilita nuevas relaciones* entre aquello que se expone y el espectador, y se ha hecho significativo el análisis y desarrollo de esta perspectiva, cobrando gran importancia en las últimas décadas. Como explica Angélica González en su recién publicado artículo:

"El dispositivo parece exceder la condición de objeto o artefacto para incorporar la disposición, es decir, el acto de disponer, configurar, organizar, combinar, componer, construir, coordinar o de montar. Todas estas operaciones sugieren la imposibilidad de aislar el objeto, artefacto o la obra del espacio o contexto que a menudo es institucional, y que necesariamente implica la integración de la posición del espectador. Así, el dispositivo crea una articulación de relaciones entre el público y los artefactos, las personas y las instituciones."¹¹⁰

De este modo la exposición no será una acumulación de objetos aislados, sino más bien un lugar de aproximación a las posibles conexiones existentes entre los diversos componentes activos que lo constituyen: recordemos ante todo la posibilidad de *un entrecruce* de líneas de distinta naturaleza, como señalaba Gilles Deleuze¹¹¹.

Nos distanciaremos, por tanto, de una exhibición/demostración de un conjunto de obras plásticamente formalizadas como único planteamiento, sino más bien nos

¹⁰⁷ Véase Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama.

¹⁰⁸ Agamben, G. (2015), *op.cit.*, p.11

¹⁰⁹ Éstas son unas "relaciones de fuerza, bien para desarrollarlas en una dirección concreta, bien para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas, etc. (...) El dispositivo se halla pues siempre inscrito en un *juego de poder*, pero también siempre ligado a uno de los bornes del saber, que nacen de él pero, asimismo lo condicionan.". *Ibid*, p. 11.

¹¹⁰ Traducción personal del texto gracias al escritor Francisco López Groh, extraído de la publicación: González, A. (2015). *Le dispositif: pour une introduction*. Marges. Revue d'art contemporain, (20), 11-17.

¹¹¹ "Los dispositivos tienen pues como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta mutaciones de disposición." Véase Deleuze, G (1999). *¿Qué es un dispositivo?*, *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.

inclináramos hacia una suerte de declaración de intenciones, exponiendo el proceso de ideación (con su pertinente documentación) así como el pensamiento construido, tanto en formato de escritura académica como de obra desarrollada a través de medios plásticos.

VI *Propuestas plásticas: archivo de imágenes*



Fig 30. Instalación con trabajos de la investigación.2016.



Fig 31. Instalación con trabajos de la investigación y espectador.2016.

Ficha técnica propuesta I :

«Las marchas fúnebres para Cincinnatus C.»

2016

Tinta y grafito sobre papel chino Wenzhou 30 gr.

Medidas: 28 cm. X 500 c m.

Tres piezas.

«el banquete de M'sieur Pierre»

2016

Tinta y grafito sobre papel chino Wenzhou 30 gr.

Medidas: 28 cm. X 500 cm.

Una pieza.

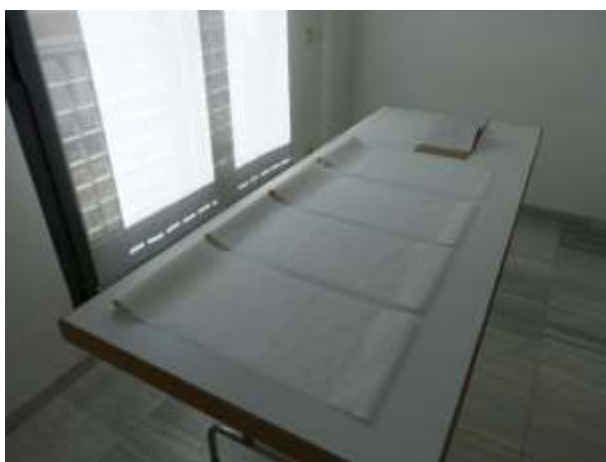


Fig 32. Instalación con trabajos de la investigación. 2016.

Fig 33. Instalación de los trabajos de la investigación. Edición antigua del libro *Invitado a una decapitación* (Nabokov) y cuatro partituras imposibles una pianola. 2016





Fig 35. El banquete de M'sieur Pierre. *Detalle de la composición allegro moderato (I).*



Fig 34. El banquete de M'sieur Pierre. *Detalle de la composición allegro moderato (II).*



Fig 36. *Marchas fúnebres para Cincinnatus C.*
Detalle extensión de parte de la partitura



Fig 37. *Marchas fúnebres para Cincinnatus C.*
Detalle tempos, modulación y dinámicas

Ficha técnica propuesta II :

«*el pasado [no] es prólogo*» {études}

2016

Libro de artista

Diez dibujos sobre papel vegetal natural de 150 gr.

Medidas: 21 x 29 x 1 cm.

Ejemplar único.



Fig 38. Libro de artista *el pasado [no] es prólogo {études}*.
2016. Detalle interior.



Fig 40. Libro de artista *el pasado [no] es prólogo {études}*. 2016. Detalle trabajo.



Fig 39. Libro de artista *el pasado [no] es prólogo {études}*. 2016. Pruebas descartadas: impresión de las anotaciones sobre papeles japoneses Tosashi 40 gr.



Fig 41. Libro de artista *el pasado [no] es prólogo {études}*. 2016.

Ficha técnica propuesta III :

«Emily y un poema de Charles Simic»

2016

Carboncillo, acrílico, hilo de algodón y alambre sobre madera

Medidas: 100 x 120 cm.

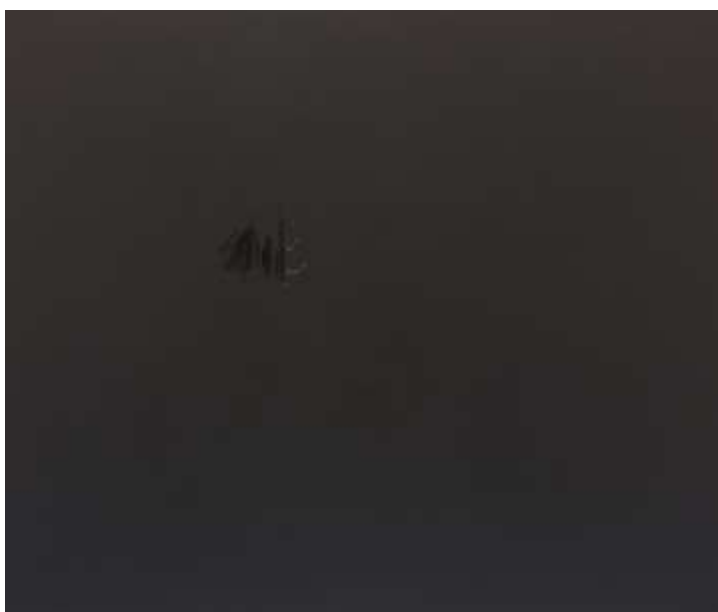


Fig 42. *Emily y un poema de Charles Simic*. 2016

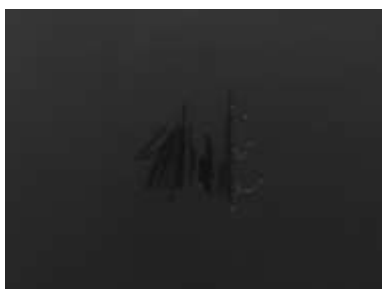


Fig43. *Emily y un poema de Charles Simic*. Detalle. 2016



Fig 44. Correspondencias con una espectadora

[CAPÍTULO V]

V. Conclusiones

Estas últimas líneas de cierre del trabajo no tienen, en puridad, la intención de concluir un cuerpo de investigación a modo de un trabajo de carácter *lineal*, como podría proceder por ejemplo con las estructuras de una investigación de condición científica. Su deseo es más bien invitar, en su lugar, a un espacio de recogimiento *último* en torno al proceso y la práctica de nuestro proyecto de investigación artística, una puesta en común de matices últimos.

En este espacio, por tanto, pondremos en primer plano las razones de adopción de un ejercicio de escritura de carácter *ensayístico* para nuestra investigación. Esta elección que no ha procedido como mera preferencia de formatos corresponde a las posibilidades que brinda el formato de ensayo en cuanto al montaje de las cuestiones de son de nuestro interés: nuestros procesos de construcción de pensamiento han seguido, en lugar de una estructura lineal, una suerte de tejeduría de intuiciones, premisas y preocupaciones desde un determinado pensar y hacer artístico, de ahí emerge la importancia de un formato que posibilite configurar abiertas fórmulas de entrecruce de conceptos.

Investigar, creemos pues, es *relacionar*, yuxtaponer discursos, *construir nuevas correspondencias y diálogos*. Y desde este deseo de construir una pluralidad de conversaciones hemos tratado de configurar el presente trabajo *tejiendo* diálogos con ideas de otros pensadores y con las investigaciones de nuestros referentes, conformando un elenco de casos de estudio en relación a nuestro objeto de investigación {capítulo III}; casos que a su vez entablan correspondencias con nuestra propuestas plásticas de investigación {capítulo IV}, dando lugar a nuevas relaciones que han sido, sin duda, primordiales componentes del dispositivo de conocimiento que hemos deseado generar con nuestra investigación artística.

En este formato, en consecuencia, reside el modo en que hemos afrontado la *metodología* de nuestra investigación deconstruyendo, como anteriormente expusimos¹¹², la *causalidad* procedente de las dinámicas tradicionales de la dicotomía

¹¹² Véase capítulo 5, apartado I {en torno a las “*practice-based research*” del presente trabajo.

entre la práctica artística y la gramática teórica. El ensayo como forma de escritura y, por tanto, de construcción de pensamiento para nuestra investigación artística, sin duda, ha brindado el marco apropiado para pensar el formato de nuestra investigación y la manera de articular las relaciones, entre sus distintos componentes, para una generación de significados.

En este gesto de pensar el formato de la investigación, reside también la consciencia del lugar de generación de saberes de nuestra propuesta. En anteriores secciones {capítulos I y IV} apuntamos nuestra posición *situada* en la Academia de Bellas Artes, de ahí que el rigor académico y nuestra responsabilidad ante ella han estado inherentes a los procesos de construcción de la investigación. Pero este rigor y esta responsabilidad, no estarían al servicio de un asentir continuo, sino precisamente, creemos, que el disenso desde el rigor es una sugerente herramienta de generación de conocimiento y, así, humildemente, hemos ejercido el intento de su uso.

Disentir, por tanto, desde la Academia de Bellas Artes, con las dinámicas visuales actuales, no es un atrevimiento aleatorio, sino que se construye por una consciencia activa de la necesidad urgente de poéticas de interrupción ante una expandida ceguera de la mirada. Por tanto, no hablamos solo de la emergencia de una nueva condición de espectador, motivo de discusión desde el pasado siglo, sino también de otras poéticas visuales.

Recordamos el territorio vulnerable de la imaginación desde el ámbito del arte: todo nuestro texto es un homenaje a ella y a su defensa desde el ámbito del pensamiento artístico. Quizás, por tanto, pudiera ser más adecuado hablar de nuestra investigación como una suerte de *ensayo-manifiesto* en su defensa, desde nuestro contexto y desde nuestros días.

Esta caracterización del ensayo nos ha dirigido de modo natural a *extraer*, desde la escritura de este trabajo, un breve texto-manifiesto {capítulo VI}, una suerte de declaración de intenciones de nuestra investigación, en defensa de una nueva mirada a través del “telescopio de la fantasía”¹¹³, definitivamente, en busca de una reconquista de la condición poética de las imágenes desde el arte.

¹¹³ Extraído de un poema de Paul Celan: “Mientras él tomó el poema bajo la lupa del entontecimiento, lo miré yo por la otra parte a través del telescopio de la fantasía. Y yo vi más”.

Anexo: Manifiesto¹¹⁴

Poéticas de ocultación y silencio: poéticas de interrupción en torno a lo velado

Un manifiesto desde el pensamiento artístico

en defensa de la imaginación, nuestro último espacio íntimo

Se trata de un extraño encuentro cuando aquellas uvas tan certeramente pintadas por Zeuxis no despiertan nuestro interés, ciertamente no nos seducen. En el gesto de Zeuxis, en su *virtuosismo*, encontramos algo reconocible, algo que nos es extrañamente familiar: ¿no es esta la falsa ilusión del virtuosismo de *nuestra* época? Reconocemos en él el deseo de su pintura de ser *exhibida*, de ser *vista*; reconocemos su anhelo de *crear espectáculo* en torno a ese ilusionismo, y no podemos evitar pensar en nuestra época.

En la confusión de nuestra mirada, en su agotamiento por este arbitrario invadir de percepciones visuales —siempre tan habladoras, tan elocuentes—, la imagen artística se disuelve, a pesar de sus constantes combates, dentro del desorden de las imágenes visuales. El arte que se presenta hoy para ser exhibido y con el deseo de conmover a las grandes masas hace uso de las extraordinarias herramientas publicitarias de nuestra sociedad del espectáculo. Pero ante esto, pensamos, en pausa: *¿dónde quedó su condición poética? ¿Su verso?*

Cuestionar, como individuos comprometidos con la refutación de la desmemoria, si tendría cabida desde nuestro contexto, desde nuestros días, desde nuestra historia europea construida sobre las ruinas del *acontecimiento*, hablar de la urgencia de la poesía (en el arte). En esto Celan fue, sin duda, una contundente respuesta a la declaración de Adorno. Y nosotros, desde *nuestro* contexto, reclamaremos también el retorno de un arte cuya condición poética no haya sido traicionada por el anhelo de impresionar a un público cada vez más inmerso en su consumo, como si de una feria de atracciones se tratara. Reclamaremos la reconquista de su condición poética ahí

¹¹⁴ Este texto ha sido extraído de la escritura del presente trabajo, y es un homenaje al pensamiento construido a través de la investigación. Será presentado junto al resto de las propuestas en la exposición final del trabajo.

donde la imaginación, que se empoderaría con un pensamiento artístico, es tristemente abandonada por la exaltación de la diversión de un exhibicionismo excitante. Parece que solo así se despierta nuestra mirada *decepcionada*, reclamando siempre mayores estímulos, pero se trataría de un falso despertar: es esta la ilusión recreadora del simulacro del arte de la que tantas veces nos advirtió Baudrillard.

Desde el interior de nuestra sociedad de la comunicación, hablar *contra la transparencia* en defensa de la imaginación podría originar una resonancia errónea, una interpretación de significados que podría despertar rechazos. Desde nuestras sociedades *visuales* hablar *contra la transparencia* podría despertar, seguramente, cierto recelo. En este escenario, empero, donde lo informativo y transparente de los lenguajes visuales subordina a los demás sutiles dialectos, quisiéramos invocar, desde el arte, el *saqueo de la imaginación*. Quisiéramos poner de manifiesto nuestro profundo desencanto con un sistema que nos arrastra hacia un imaginario construido en torno a imágenes agotables, *agotadas*. ¿No encontramos acaso en el gesto de Zeuxis un triste antecedente de nuestras actuales *imágenes-superficie*?

Ante el imperativo de ese excesivo mostrar y decir que desea anular nuestros espacios de secreto, de silencio y de intimidad, quisiéramos *dar la espalda* a la transparencia de las visualidades actuales, en refutación de la indiferencia y de la banalización de su contenido causadas por una mirada que *ya no ve, una mirada derrotada, tan sobreestimulada, siempre excitada, siempre ansiosa*. Quisiéramos hacer una pausa, para poder *devolver* la mirada hacia otro terreno: un terreno de mayor abstracción, ciertamente de mayor opacidad, en el que emerge la complejidad y que resulta sugerente y enigmático, que *nos seduce* para trasladarnos a otros lugares de nuestra mente y de nuestra memoria: será este un recorrido que nos permitirá retornar, dulcemente, *al terreno de la ilusión en el arte, al de la imaginación*.

Nos inclinaremos con cierta ternura hacia Parrasio, apostando por una imagen artística que no exhibe, *sino que esconde*, una imagen pictórica que no detiene el pensamiento, sino que *contiene* pensamiento. Anunciaremos un divorcio de los excesos y de la ligera elocuencia de algunas prácticas del arte actual, de sus estridencias excesivamente *expuestas*, y abogaremos por las poéticas del silencio y de la ocultación, no como una osadía cualquiera, sino en confrontación con el perverso ejercicio de *excesos*, ahí donde nace la urgencia de una interrupción para la reconquista de la condición poética de las imágenes desde el arte.

Es esta por tanto una invitación a una mirada *otra*, una mirada desde ángulos transversales y no desde la visión directa. Deseamos distraer la nitidez de la visión, siempre anhelando el control, y apostaremos por introducir *sombras*, como aquella que es inherente al velo de Parrasio: un velo que esconde, que oculta, que establece un ejercicio de silencio visual *en el acto de no mostrar*, en un gesto pictórico pleno de simbolismos, un velo que se *demoraría* en ser desvelado o que, en ciertos casos, quizás no se desvelaría jamás sin traicionar la razón de ser de la obra.

El espectador de hoy es un sujeto de mirada cansada. Invalidada por el espectáculo visual de estridentes imágenes de instalaciones extraordinarias y de obras-espectáculo, su cansada mirada encuentra un refugio en las gramáticas del misterio, del recogimiento y en lo silente: ahí donde los excesos no tienen cabida, donde no hay grito ni juegos de espectáculo, ahí donde la imaginación encuentra finalmente un asilo, *a pesar de todo*.

Es este un silencio que no es mudo, sino lleno de lenguaje; un silencio que nos recuerda el *punctum barthesiano*, velado y distante. La imagen artística, por tanto, se convertirá en la reclamación silenciosa de un diálogo reflexivo e imaginario y podrá, finalmente, seducirnos. Es su silencio un escondrijo, un *contenedor* de secretos, un *generador* de correspondencias no declaradas públicamente. Será justo en su *no-mostrar-todo* donde podremos jugar los juegos del lenguaje y quizás así fabricar *nuevas posibilidades de producción de sentido*.

Al refutar el anhelo de la imagen artística de *ser exhibida* se abrirá un espacio ficticio, imaginario, más allá del perceptivo, donde ya no nos sentiremos espectadores sometidos y adiestrados, sino capaces de crear (y no recrear) imaginarios que no nos han sido impuestos; espacios *indefinidos*, espacios abiertos de interpretación, de imaginación y de pensamiento. Quizás nuestra cansada mirada pueda, entonces, aproximarse a la condición poética del arte, yendo un poco más allá, como pretendía Celan desde su *telescopio de la fantasía*.

Índice de imágenes

Fig 1. Cuento de la competición de Zeuxis y Parrasio. 1613	19
Fig 2. El <i>panóptico</i> diseñado por el pensador inglés Jeremy Bentham. 1780	29
Fig 3. René Magritte fotografiado ante su obra <i>La clarividencia, autorretrato</i>	33
Fig 4. Jacob von Sandrart. <i>Zeuxis og Parrhasius</i> . 1683.	34
Fig 5. Rembrandt, <i>Den hellige familie med forhænget</i> , 1646	36
Fig 6. Piero della Francesca. <i>Maddona del parto</i> . 1460.	36
Fig 7. Adriaen van der Spelt y Frans van Mieris. <i>Trompe-l'Oeil</i> . 1658	37
Fig 8. Cornelis Norbertus Gysbrechts. <i>Trompe-l'oeil con desayuno y copas</i> . 1672.	38
Fig 9. Cornelis Norbertus Gysbrechts. <i>Reverso de una pintura enmarcada</i> . 1670	39
Fig 10. Marcel Duchamp. <i>El ruido secreto</i> . 1916	39
Fig 11. Sol Lewitt. <i>Cubo enterrado...</i> 1968	41
Fig 12. Man Ray. <i>L'Enigme d'Isidore Ducasse</i> . 1920	43
Fig 13. Christo and Jeanne Claude. Imagen proyecto "wrapped Reichstag". 1972	44
Fig 14. Christo. <i>Portrait of ray</i> . 1969	45
Fig 15. Christo. <i>Vitrina</i> . 1963	45
Fig 16. Christo en su estudio. 1964-65	46
Fig 17. Alphonse Allais. 1897.	48
Fig 18. John Cage. <i>Silence (primera y segunda partitura)</i> . 1952- 1953	50
Fig 19. Mieko Shiomi. <i>music for two players II</i> . 1963	51
Fig 20. Yoko Ono. <i>The secret piece</i> . 1953	51
Fig 21. Yoko Ono. <i>Map piece (I)</i> . 1962	52
Fig 22. Lewis Carroll. <i>La caza del Snark</i> . 1874.	53
Fig 23. Jochan Gerz. Detalle de la obra <i>monumento contra el fascismo</i> .	56
Fig 24. Jochan Gerz y Esther Sholav Gerz. <i>Monumento contra el fascismo</i> .	56
Fig 25. Jochan Gerz. <i>Plaza del monumento invisible</i> . 1993.	58
Fig 26. Detalle. Jochan Gerz. <i>Plaza del monumento invisible</i>	58
Fig 27. Pere Portabella. <i>Silencio antes de Bach 2007. Fotograma</i> .	65
Fig 28. Pere Portabella. <i>Silencio antes de Bach. 2007. Fotograma. 3'57''</i>	66
Fig 29. Robert Rauschenberg. <i>Dibujo borrado de De Kooning</i> . 1953	68
Fig 30. Instalación con trabajos de la investigación. 2016.	77
Fig 31. Instalación con trabajos de la investigación y espectador. 2016.	77

Fig 32. Instalación con trabajos de la investigación.2016.	78
Fig 33. Instalación de los trabajos de la investigación.2016	78
Fig 34. El banquete de M'sieur Pierre. <i>Detalle.</i>	79
Fig 35. El banquete de M'sieur Pierre. <i>Detalle.</i>	79
Fig 36. Marchas fúnebres para Cincinnatus C. Detalle.	79
Fig 37. Marchas fúnebres para Cincinnatus C.	79
Fig 38. Libro de artista <i>el pasado [no] es prólogo {études}</i> . 2016. Detalle interior.	80
Fig 39. Libro de artista <i>el pasado [no] es prólogo {études}</i> . 2016. Detalle trabajo.	81
Fig 40. Libro de artista <i>el pasado [no] es prólogo {études}</i> . 2016. Pruebas.	81
Fig 41. Libro de artista <i>el pasado [no] es prólogo {études}</i> . 2016.	81
Fig 42. <i>Emily y un poema de Charles Simic.</i> 2016	82
Fig 43. Emily y un poema de Charles Simic. 2016. Detalle de la pintura	82
Fig 44. Correspondencias con una espectadora	82

Bibliografía

Referencias citadas:

- Adorno, T. W. (2003). *“El ensayo como forma” en Obra completa*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y de la Iglesia y el Reino*. Barcelona: Anagrama.
- Bachelard, G. (2005). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Barthes, R. (1990). *La cámara Lucida*. Barcelona: Paidós.
- Bellour, R. (2009). *Entre Imágenes*. Buenos Aires: Colihue.
- Blasco, S., Insúa Lintridis, L., Ramírez Serrano, J., Fernández Ruíz, B., Grande, H., Fernández Polanco, A., & Simón, A. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Editorial Mestizo.
- Breton, P., & Le Breton, D. (2011). *El silencio y la palabra: contra los excesos de la comunicación*. Madrid: Nueva Visión.
- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Ed. Amorrortu.
- Baudrillard, J., & Calabrese, O. (2014). *El trompe-l'oeil*. Madrid: Casimiro.
- Deleuze, G. (1999). *“¿Qué es un dispositivo?”, Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Derrida, J. (2002). *La universidad sin condición*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Eco, U. (1962). *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral.
- El Viejo, P. (1987). *Textos de historia del arte*. Madrid: Visor.
- Fernández Polanco, A. (2014). *Pensar la imagen, pensar con las imágenes*. Aurora
- Fernández Polanco (Ed.). Salamanca: Editorial Delirio
- González, A. (2015). *Le dispositif: pour une introduction*. Marges. Revue d'art contemporain, (20), 11-17.

- Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Kosuth, J. (1994). *The play of the unsayable: A preface and ten remarks on art and Wittgenstein*. Art & Design magazine, (9), 66-69.
- Larrañaga, J. (2008). *Transferencia y transparencia de la imagen artística*. Revista de bellas artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen, (6), 119-130.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Le Breton, D. (2001). *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- Nabokov, V. (2011). *Invitado a una decapitación*. Barcelona: RBA libros.
- Martín Prada, J. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà.
- Martínez, C. (2010). *Felicidad clandestina: ¿qué queremos decir con investigación artística?*. Índex, núm. 0, otoño (10-13) Barcelona: MACBA.
- Reguera, G. (2008). *La cara oculta de la luna. En torno a la «obra velada»: idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac.
- Saramago, J. (2000). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Alfaguara.
- Simic, C. (2013). *El mundo no se acaba*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Solzhenitsyn, A. I. (2005). *Archipiélago Gulag I*. Barcelona: Tusquets.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.
- Virilio, P., & Giunta, A. (2001). *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Madrid: Amorrortu editores.

Referencias no citadas:

- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.
- Almazán, S. A., Polanco, A. F., & Díaz, J. L. (2015). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Bauman, Z. (1999). *La modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007). *Identidad*. Buenos aires: Losada.
- Bauman, Z. (2007). *Arte ¿líquido?*. Madrid: Sequitur.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. J. M. Millanes (Ed.). Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI.
- Derrida, J. (2000). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
- Hernández-Navarro, M. A. (2003). *(La) nada para ver: el procedimiento ceguera del arte contemporáneo*. Revista Debats, (82), 54-65.

Hernández-Navarro, M. A. (2006). *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Valencia: Col·lecció Novatores.

Hernández-Navarro, M. A. (2007). *Resistencias a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad)*. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, (4), 71-98.

Le Breton, D. (2016). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea. El silencio*. Madrid: Siruela.

Raich Muñoz, L. (2015). *Fotografía y motivo poético*. Madrid: Casimiro.

Todorov, T. (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península.

Fuentes digitales:

Martínez, C. (2010). *Felicidad clandestina: ¿qué queremos decir con investigación artística?*. Recurso disponible en: http://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf. [Consultado el 31 de agosto de 2016].

Moma.org. (2016). *There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33"*. Recurso disponible en: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386#slideshow> [consultado el 31 de agosto de 2016].

Cattaneo, C. (s/f). *Borgdorff. 2004. El debate sobre la investigación en las artes*. Recurso disponible en: <https://es.scribd.com/doc/163408462/Borgdorf-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes> [consultado el 31 de agosto de 2016]

Tate. (2009). *Keith Arnatt, 'Self-Burial (Television Interference Project)' 1969*. Recurso disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747> [consultado el 31 de agosto de 2016].

Howarth, S. (2000). *Marcel Duchamp, 'Why Not Sneeze Rose Sélavy?' 1921, replica 1964*. Recurso disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508/text-summary> [consultado el 31 de agosto de 2016].

Mundy, J. (2003). *Man Ray, 'L'Enigme d'Isidore Ducasse' 1920, remade 1972*. Recurso disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957/text-summary> [consultado el 31 de agosto de 2016]

Shalev-Gerz, E. (2014). *Esther Shalev-Gerz, Monument Against Fascism, Hamburg-Harburg, 1986, documentation on the monument*. Recurso disponible en: <https://vimeo.com/102023622> [consultado el 31 de agosto de 2016].

Smith, C. (2009). *Interview with Agnes Martin (1997)*. Recurso disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-JfYjmo5OA> [consultado el 31 de agosto de 2016].

Collegium Musicum Lviv. (2015). *John Cage - 4'33" by David Tudor | GOAT EDITION | Collegium Musicum*. Recurso disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=BH_KKv566T8 [consultado el 31 de agosto de 2016].

Currículum Vitae

Shirin Salehi

Teherán, Irán (1982)

Reside en España desde 1999.



Dirección postal: Calle Juan de Dios, 1, 5c, 28015, Madrid, España

Dirección electrónica: shirin_salehi@hotmail.com

Dirección web: www.shirinsalehi.com

Premios, becas y residencias (selección)

2015 Primer premio “*la palabra pintada al libro de artista*”, Fundación Ankaria

Premio *María del Rosario Martín*, VI Premio Atlante, España

Premio especial Residencia Artística Florencia, Premio COMBAT, Livorno, Italia

Premio *Fundación Pilar Banús*, XXII Premios Nacionales de Grabado, MGE

2014 Beca de residencia artística, *Casa de Velázquez*, Madrid {tres meses}

Beca *Pilar Juncosa y Sotheby's* de formación, Fundación Joan Miró, Mallorca

2013 *Premio Acqui Giovani*, XI Biental Internacional *Premio Acqui*, Italia

Finalista Beca Real Academia de España en Roma

Selección XII Biental Internacional *Josep de Ribera*, Valencia

2012 Primer premio I Concurso internacional de grabado *FIG, Bilbao*

Beca de residencia de artista, Fundação Biental de Cerveira, Portugal

Beca de formación, Master de obra gráfica, fundación CIEC, Coruña

Tercer premio Certamen nacional de grabado *José Caballero*, Madrid

Exposiciones (selección)

2016 JUSTMAD7, Colegio de Arquitectos, stand UCM, Madrid

2015 FIG Bilbao, stand Fundación Ankaria, *Solo project*

Masquelibros, BPM Eugenia Trías, stand MAV, *comisariado por Susana Blas*

2014 Exposición libro de artista, galería Ivory Pres [vitriñas para libros de artista]

ESTAMPA, stand Casa de Velázquez, Matadero, Madrid*

Masquelibros, stand Casa de Velázquez, Colegio de Arquitectos, Madrid*

2013 FIG Bilbao. stand Colectivo 4/5*

2012 *¿Quién escribirá nuestra historia?*, exposición individual, galería Brita Prinz

Agradecimientos

Estas últimas líneas no podrían comenzar de otro modo que presentando mi sincera gratitud y respeto hacia mi tutor: Antonio Muñoz Carrión. De algún modo, las palabras, a las que tanto he exigido a lo largo de la escritura del TFM, difícilmente rinden homenaje hacia el lugar que él ocupa en este trabajo. Por ello, visité el archivo de la RAE para, con suerte, encontrar una solución a esta imposibilidad del lenguaje. En el final de una larga lista de propuestas para la palabra *tutor* aparece una bella definición que presenta lealtad a su mirada atenta y su generosa presencia desde ese primer día de clase, aquel martes 29 de septiembre de 2015, donde ya nos reclamó, con su especial entusiasmo, posicionarnos desde *nuestros observatorios*, hasta la fecha de hoy. Según esta última definición de la RAE, tutor significa: “*Caña o estaca que se clava al pie de una planta para mantenerla derecha en su crecimiento*”.

Antonio Muñoz ha sido este apoyo para mí en mi primera investigación académica. Desde el comienzo de intuiciones temblorosas y desde una complejidad de subjetividades en constantes colisiones, la difícil tarea de tejer mis ámbitos de preocupaciones en un objeto de investigación, estará siempre acompañada de gratitud hacia él.

Quisiera también presentar mi agradecimiento a todos los profesores que han acompañado mi trabajo a lo largo de este año de investigación, en especial a Blanca Fernández Quesada por su acercamiento a mis inquietudes, siempre desde un pensar artístico, por animarme a buscar otras fórmulas para interrumpir, para hacer pensar, desde mi lenguaje personal. A Aurora Fernández Polanco cuyas enseñanzas están presentes en la construcción del pensamiento de este trabajo académico, por animarme a buscar otras narrativas de disenso desde el arte. A Josu Larrañaga Altuna por permitirme asistir a sus clases como oyente, donde descubrí fantásticos mundos de magia a través de sus descripciones de las imágenes. A Xana Álvarez Kahle la coordinadora del Máster, por su dedicada disposición hacia nuestras necesidades.

Mi gratitud también a Francisco López Groh por acompañarme en el baile de los lenguajes, discutiendo sus tensiones, sus fracasos y sus encuentros: por ayudarme a resolver los conflictos de la transferencia de mis pensamientos desde una lengua de recitales como es el *farsi* (persa) hacia el territorio del castellano académico.

A la bella presencia de Anick Fernández por acompañarme y escucharme. A Óscar Valero por enseñarme que el Arte y la vida son la misma cosa, por compartir otras miradas hacia la belleza desde el silencio. A Stephan Van Eeden por compartir mis procesos de ideación y por su crítica sincera hacia el lenguaje de mi objeto de estudio. A Lola Naranjo por sus mágicas apariciones en los momentos de desafío de este intenso recorrido de trabajo. A mis bellas amistades Lucie Geffrè, Igor Aceves y Manuel Muñoz. A Rocío Vallejo, Alexandra Casas y Borja Parra. Y finalmente, a Mirko Antino, velado, pero presente durante todo este proceso.